UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TORINO

Facoltà di Lettere e Filosofia

TESI DI LAUREA
IN SEMIOLOGIA

STRUTTURE NARRATIVE E MODELLI SPAZIALI IN "THE LORD OF THE RINGS" DI J.R.R. TOLKIEN

CANDIDATO:
Claudio BURDESE

RELATORE:
Chiar.mo Prof. Gian Paolo CAPRETTINI

ANNO ACCADEMICO 1988/89

PREMESSA

Questa nostra ricerca vuole tentare l'analisi narratologica di un unico testo letterario: il romanzo The Lord of the Rings, dello scrittore inglese John R.R. Tolkien (1892-1973). [1]

L'unicità dell'oggetto che verrà sottoposto all'analisi conferisce alla nostra indagine un carattere sperimentale.

L'esperimento consiste nel mettere alla prova il testo e allo stesso tempo le teorie interpretative. La verifica dei risultati opererà dunque un confronto fra i diversi modelli teorici impiegati, cercando di sottolineare le peculiarità delle strutture individuate nel testo rispetto ai modelli generali contenuti negli strumenti critici utilizzati.

Dopo un'introduzione, volta a inquadrare l'opera nella particolare concezione poetica del suo autore, la prima parte della tesi si occuperà di individuare quelle strutture narrative che sostengono la narrazione delle vicende contenute nel Lord. [2]
A questo scopo considereremo la struttura della fiaba come il modello generale di ogni struttura narrativa.

Il punto di partenza sarà costituito, ancora una volta, dagli studi sulla morfologia della fiaba condotti all'inizio del secolo dallo studioso sovietico Vladimir Propp.

L'applicazione del metodo proppiano, per quanto venga a ragione giudicata non ortodossa se eseguita al di fuori del corpus originale, risulta tuttavia insostituibile (almeno in un primo momento) per portare alla luce le caratteristiche sintagmatiche di un testo narrativo.

E' d'altra parte noto come dal lavoro di Propp ripartano in prospettiva tutte quelle teorie del racconto (specie di quello folklorico) elaborate durante gli anni sessanta da studiosi d'oltralpe quali Bremond, Greimas e altri.

Sulla falsariga di queste teorie proseguiremo nell'analisi delle strutture attanziali e ci occuperemo in particolare dei diversi rapporti intrattenuti dai soggetti con l'oggetto di valore.

Osserveremo come la natura di questi rapporti (i diversi valori investiti nell'oggetto) determini e si rifletta sull'intera struttura dell'opera.

La seconda parte di questa tesi si prefigge di abbozzare alcune ipotesi sull'organizzazione dello spazio testuale.

L'ipotesi che poniamo prevede che, così come avviene nella generazione delle strutture narrative, dove da una sintassi e da una semantica fondamentali (poste a livello profondo) si passa ad un livello intermedio di sintassi e di semantica superficiali (e da qui alle strutture discorsive), un procedimento generativo analogo possa avvenire nella costituzione delle strutture spaziali.

---

[1] Tolkien, J.R.R., The Lord of the Rings, London, Allen & Unwin, 1954-1955 (prima edizione in tre volumi separati), London, Allen&Unwin, 1958 (prima edizione in un unico volume)
[2] Useremo questa abbreviazione per ogni riferimento generale a The Lord of the Rings.

Se così fosse, anche nell'organizzazione di uno spazio narrativo potremmo distinguere più livelli, a partire da un piano profondo (semantico e sintattico) fino al livello superficiale della messa in discorso delle strutture immanenti. Saremmo in grado perciò di individuare i procedimenti mediante i quali viene generato il senso all'interno di uno spazio narrativo, nella direzione che va dall'astratto al concreto.

Accanto a questa ipotesi di tipo generativo ne porremo una seconda, di tipo cognitivo, riguardante i meccanismi di comprensione nella lettura di uno spazio in un testo narrativo.

In particolare ci occuperemo di analizzare i processi che organizzano lo spazio dell'esordio, nonchè di considerare quelle relazioni co-testuali che si instaurano durante la lettura di un testo letterario qualora (come nel nostro caso) questo sia correlato ad una mappa di riferimento spaziale.
La nostra analisi narratologica non dovrebbe comportare, se non in qualche caso specifico, frequenti riferimenti agli aspetti lessicali del piano discorsivo.

Abbiamo perciò scelto di fare riferimento alla traduzione italiana del Lord [3] riservandoci di citare il testo originale solo nei casi in cui l'aspetto lessicale del discorso risulti pertinente alla nostra analisi.
Infine, per facilitare la lettura (e la stesura) dell'analisi stessa, in sede di appendice viene riportato un riassunto completo: delle vicende narrate nel Lord, correlato alla notazione simbolica delle funzioni narrative individuate nel primo capitolo della prima parte.

INTRODUZIONE: MITO, FIABA E ROMANZO IN J.R.R. TOLKIEN

Prima di procedere all'analisi narratologica di un'opera particolare come The Lord of the Rings ci è parso indispensabile inquadrarla, non già nel suo ambito storico-letterario (tale compito oltrepasserebbe i limiti della nostra ricerca), quanto nello specifico contesto intertestuale rappresentato dal corpus delle opere del suo autore, lo scrittore e filologo inglese J.R.R. Tolkien.

Ci è sembrato inoltre doveroso includere in questo contesto, quella che fu la "poetica" di Tolkien, intendendo con ciò riferire quelle motivazioni estetiche e quei corollari teorici a cui l'autore fece riferimento nel concepire un vero e proprio ciclo mitologico, di cui l'opera in questione è parte integrante.
In quest'ottica un unico cenno biografico ci appare davvero rilevante: John Ronald Reuel Tolkien fu professore di lingua e letteratura inglese, nonchè uno dei più insigni esperti di filologia germanica del suo tempo (la sua attività accademica si svolse dal 1924 al 1959, prima all'Università di Leeds, poi in quella di Oxford).

Ciò va sottolineato nel momento in cui, accostandosi alla sua doppia e non comune personalità di dotto filologo e di fantasio so scrittore, si è tentati di separare i due aspetti di un unico interesse nei confronti della lingua e della letteratura: il primo è l'aspetto dell'interesse critico e filologico, il secondo è quello i dell'approccio ludico e creativo.

In realtà il Tolkien "filologo" e il Tolkien "mitografo" non possono e non devono essere considerati separatamente: infatti la sua educazione filologica imprime una particolare forma filologica (nel metodo e nello stile) a tutte le sue creazioni letterarie e mitologiche.

---

[3] Pertanto l'edizione italiana di riferimento sarà la seguente: Tolkien, J.R.R., Il Signore degli Anelli, Milano, Rusconi, 1977 (prima edizione in un unico volume). Le citazioni dell'opera tratte da questa edizione verranno segnalate in parentesi con l'abbreviazione Lord seguita dal numero di pagina.

D'altro canto il corpus delle opere su cui il filologo eserciterà il suo lavoro critico coincide in toto con quello delle fonti storico-letterarie che diverranno la materia del suo comporre poetico.

L'ispirazione poetica (e il genio creativo) del nostro autore è totalmente connessa alla sua erudizione e al suo amore per alcune antiche lingue germaniche e norrene: il Gotico, il Gallese, il Finnico, l'Islandese.

Da qui un secondo accostamento: la sua passione per queste antiche lingue corrisponde all'interesse per quelle mitologie, quelle leggende, quelle opere poetiche testimoni superstiti ed espressioni di quei linguaggi e delle rispettive culture.

Un accostamento naturale per un filologo e per la filologia del suo tempo (che eredita la passione di un'intera generazione di filologi, su tutti il Bédier, per i testi della tradizione medievale).

Un accostamento che però in Tolkien diviene lievito e stimolo per la sua predisposizione alla creazione e alla composizione artistica. Questa predisposizione nasce e si esprime, è importante sottolinearlo aldilà della nota biografica, in ambito linguistico prima che in campo letterario.

Tolkien fu, fin dall'infanzia, un inventore di lingue immaginarie, prima ancora che un narratore di storie, e la creazione linguistica va considerata l'elemento generativo originario di un percorso che porterà Tolkien a divenire un autore di leggende, un mitografo.

Questo percorso parte da uno studio filologico delle lingue e delle mitologie norrene e procede parallelamente alla loro rielaborazione, nell'intento di dare vita ad un universo mitologico del tutto nuovo e originale.

Il desiderio iniziale è quello di estrapolare da quelle mitologie il materiale per ricostruire ex novo un'immaginaria, ma probabile, mitologia anglosassone. Studiando le leggende narrate in poemi quali il finnico Kalevala, dirà in seguito lo stesso Tolkien:

I primi tentativi di questo progetto risalgono ai manoscritti del Book of Lost Tales, che sarebbero stati in seguito rielaborati per confluire in quel crogiuolo mitologico rappresentato da un'opera a cui Tolkien avrebbe lavorato per tutta la vita, senza per altro riuscire a darvi una veste definitiva: The Silmarillion.[4]

L'idea era quella di comporre un ciclo di miti e leggende che, affiorando a tratti, come relitti di un passato lontanissimo, avrebbero dato origine a un complesso di testi mitologici interconnessi.

La creazione ex novo di una mitologia veniva così inserita in una cornice, simile e allo stesso tempo più complessa di quella solitamente usata del "manoscritto ritrovato": la cornice sarebbe andata a costituire non il ritrovamento di un singolo testo ma addirittura di un'intera tradizione di testi.

Ad affiorare, analogamente a quanto accade nell'indagine filologica, sarebbe stata la punta di un mondo sommerso, un arcipelago di frammenti che avrebbero proiettato sullo sfondo l'immagine mitologica e cosmologica di una civiltà remota:

---

[4] Tolkien, J.R.R., The Silmarillion, London, Allen € Unwin, 1977 .

E' lo stesso Tolkien a confessare questa sua intenzione: "Avevo intenzione di creare un corpus di leggende più o meno collegate, ordinandole da un livello ampio e cosmogonico fino al livello della favola romantica"(...) "Avrei tracciato alcuni tra i racconti maggiori in modo dettagliato, e ne avrei lasciate molte soltanto inquadrate nello schema, abbozzate. I cicli avrebbero dovuto essere i congiunti a formare un complesso maestoso (...). "Assurdo".[5]

Questo progetto, in realtà non venne poi giudicato così "assurdo", almeno dall'autore, se, come è vero, egli vi dedicò l'intera sua esistenza. Il fatto è che Tolkien conferiva al mito, e in special modo alla sua creazione, un valore del tutto particolare.

Come ha notato il suo maggior biografo, Humphrey Carpenter, Tolkien nel dare vita alla sue mitologia "in un certo senso credeva di scrivere la verità (...) Questo non vuol dire che stesse scrivendo un'allegoria: tutt'altro." [6]

E questa posizione esprime ben altro che una semplice poetica che esclude l'allegoria dai suoi modelli. In realtà per Tolkien il linguaggio e il mito possiedono un potere al limite del magico: quello di dare origine, di fondare la verità e la realtà delle cose. Le prime traccie di questa concezione in Tolkien (non distante da quella di alcuni poeti romantici riguardo alla poesia, pensiamo a Holderlin) ci giungono da un manoscritto che Tolkien intitola Mythopoeia e che tratta in forma poetica di un dialogo che l'autore i stesso ebbe con uno dei suoi interlocutori preferiti, lo scrittore inglese C.S. Lewis, con il quale Tolkien aveva fondato un club letterario e con il quale condivideva molti interessi, dalla comune passione per la letteratura medievale alla profonda fede cattolica.

Nel dialogo i due sono divisi dal problema della verità dei miti; vale la pena citarne un passo così come viene ricostruito dalla penna di H. Carpenter:

"Ma, disse Lewis, i miti sono menzogne.(...) No, rispose Tolkien, non lo sono. Tu chiami un albero un albero, disse, e tu non stai pensando ad altro se non a quella parola. Ma esso non era un 'albero' prima che qualcuno gli desse quel nome.(...) Così nel nominare e nel descrivere le cose tu stai solo inventando i termini tuoi propri per quelle cose. E nello stesso modo in cui il linguaggio è un'invenzione riguardo agli oggetti e le idee, così il mito è un'invenzione attorno alla verità." [7]

Questa visione del racconto mitico viene ripresa e rielaborata qualche anno più tardi, nel 1939, in una conferenza che il professor Tolkien tiene sul tema della fiaba. On Fairy-Stories (questo il titolo della conferenza che sarebbe divenuta in seguito un saggio, pubblicato nel 1947 [8]), affronta il problema della fiaba in termini sostanzialmente non diversi da quello, più generale e complesso, del mito:

Secondo Tolkien è "essenziale, per una fiaba (...) che essa sia presentata come vera"[9]

Questa verità è vista come l'espressione di una sub-creazione da parte di un'artista (dove per sub-creazione Tolkien intende un procedimento fideisticamente paragonabile a quello messo in

---

[5] Carpenter, U.,J.R.R. Tolkien. A Biography , op. cit. , p. 99 (la traduzione è nostra)
[6] Ibid. p. 99
[7] Ibid.,p. 151
[8] Tolkien, J.R.R., "On Fairy-Stories” in Essays Presented to Charles Williams,(a cura di C.S. Lewis), London, Oxford University Press, 1947, ‘tr.it. fiSulle fiabe".inî. folkien, Albero e foglia, Milano, Rusconi, 1976)
[9] Ibid.,(tr. it.), p. 20

opera dal Creatore) che dona vita a un mondo secondario, dotato al suo interno di una "verità" propria, capace di generare nel lettore non già una "volontaria sospensione dell'incredulità" ma una vera e propria credenza secondaria:

"un felice 'subcreatore' (...) costruisce un Mondo Secondario in cui la mente del fruitore può entrare. All'interno di tale mondo, ciò che egli riferisce è 'vero' nel senso
"che concorda con le leggi che vi vigono. Di conseguenza ci si crede, mentre vi si è, per così dire, dentro."[10]

Tuttavia Tolkien inquadra queste considerazioni in un discorso più ampio. La verità del mito o quella della fiaba non sono semplicemente intese come la conseguenza logica di una coerenza interna, e neppure derivano da eventuali sospensioni di giudizio.

Le caratteristiche della fiaba corrispondono innanzi tutto ad un bisogno di ristoro, di evasione, e di consolazione. Se, sempre a parere di Tolkien, la lingua del mito è una lingua che fonda la realtà, il linguaggio della fiaba ci permette di ritornare a gettare uno sguardo ingenuo e primitivo sul mondo, restituendoci il desiderio e la sorpresa (ecco il significato del termine "ristoro") che solo una realtà originaria può dare.

Non possiamo tuttavia tacere che il fine di Tolkien rimane pur sempre quello di un’evasione dal mondo primario, fuor di metafora, dal mondo moderno. Nella fiaba Tolkien vede il mezzo di questa evasione, non intesa come diserzione, ma come legittima difesa e resistenza, un tentativo che lo stesso Tolkien definisce escapista.

Sotto questo punto di vista, il processo narrativo della fiaba offre in ogni caso una consolazione, ovvero il senso di un'estrema i Speranza, tanto provvidenziale quanto più giunta al culmine della disperazione: è ciò che Tolkien chiama eucatastrofe, ovvero lo scioglimento dell'intrigo per mezzo di un lieto fine.

Questo elemento,(diremmo strutturale e funzionale) tipico della fiaba, rappresenta allo stesso tempo l'evasione dalla morte e la rivelazione di una salvezza, una rivelazione che Tolkien paragona a quella evangelica, e che costituisce la "suprema funzione "della fiaba . [11]

Emerge chiaramente come quella che potremmo definire la poetica di Tolkien, rappresenti un complesso di posizioni teoriche riguardanti la lingua, la letteratura e, non ultima, la religione, ed emerge altresì come queste premesse collaborino tutte insieme ad inquadrare le opere del nostro autore in un contesto originario preciso, abbastanza diverso da quello offertoci dai mass-media, nel processo di manipolazione commerciale di queste opere.

Come ha giustamente osservato Oriana Palusci, autrice di uno tra i pochi saggi autorevoli usciti in Italia su Tolkien:

"Si compie così una parabola straordinaria: partito, a livello di concezione narrativa, dai primordi stessi i dell'attività fabulatoria, dalla Bibbia, dalle saghe nordiche e dalle cronache anglosassoni, Tolkien approda nell'area della cultura di massa, con le sue infinite diramazioni e manipolazioni." [12]

---

[10] Ibid., p.48
[11] Ibid. p. 85
[12] Palusci, 0.,John R.R. Tolkien, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 8

Entrano allora in gioco fattori che non appartengono più esclusivamente a quel processo che in filologia va sotto il nome di fortuna di un testo. Ci troviamo di fronte, ancora oggi, ad un caso che potremmo definire il fenomeno Tolkien: fenomeno culturale e di costume, che dovrebbe essere analizzato con gli strumenti tipici di una sociologia della letteratura.

Se è vero che ogni testo è sottoposto a un ri-uso nella comunità che lo ricevee lo accoglie, dobbiamo notare come le intenzioni teoriche da cui parte Tolkien nel comporre la sua mitologia hanno subito un evidente fenomeno di diffrazione una volta venute a contatto con il contesto del pubblico che di quelle opere ha decretato il successo.

L'asimmetria, nata da questa diffrazione, tra il contesto di partenza (dell'autore) e quello di arrivo (quello del pubblico) ha dato vita ad un interessante rapporto tra il Tolkien mitografo da una parte e, dall'altra ciò che potremmo chiamare il Tolkien mito, ovvero quel fenomeno di pubblico che ha fatto dell'autore e delle i sue opere un vero e proprio oggetto di culto.

Forse non siamo in grado di formulare ipotesi su questo particolare fenomeno (nè forse questa è la sede per farlo). E' chiaro che ogni mitologia contiene al suo interno i presupposti per poter essere fruita miticamente. Certo è che l'autore del Lord non aveva immaginato che, a dieci anni dalla pubblicazione il suo romanzo sarebbe diventato un best-seller, nè tanto meno che sui muri di New York sarebbero apparse scritte del tipo "Frodo vive".

Tuttavia c'è un terzo elemento, di cui non abbiamo ancora parlato, che a nostro avviso contribuisce a spiegare questa "parabola", questo salto, dalla creazione di una mitologia al suo successo su scala mondiale, questo "passaggio dal culto esoterico di pochi adepti al consumo del pubblico dei mass-media". [13]

Questo terzo elemento è senza dubbio costituito dall'intrusione del genere e degli stili del romanzo su di un "terreno", su di un "territorio" che possiede tutte le caratteristiche dell'epos.

I generi e gli stili a cui fa riferimento quel progetto iniziale (mai conclusosi) che avrebbe preso corpo nel Silmarillion sono infatti gli stessi individuati da Michail Bachtin come tipici dell'epos.

All'interno del ciclo narrativo Tolkeniano è rintracciabile un ciclo metastorico, una suddivisione epocale della storia (dove per certi versi ritroviamo gli echi del modello vichiano) che pone il passato, aldilà di una semplice qualificazione temporale, su di un piano "assiologico". Questo modello rispecchia due fonti, quella pagana del Ragnarok (che vede il mondo del mito correre verso la sua distruzione finale) e quella medievale del "mundus senescit" (in cui il mondo invecchia, perdendo via via di purezza e di integrità).

Questo modello spazio-temporale è lo stesso che Bachtin indica come tipico dell'epos: "Per la concezione epica del mondo 'inizio', ‘'primo', ‘fondatore’, 'antenato', ‘precedente’, sono categorie non puramente temporali, ma assiologico-temporali (...): in questo passato tutto è bene, e tutto ciò che è sostanzialmente buono (il 'primo') è soltanto in questo passato."[14]

Se il mondo dell'epos è quello del "passato assoluto" possiamo dire

[13] Ibid.,p. 149
[14] Bachtin, M. Estetica e romanzo, Torino, Einaudi, 1979, p. 57

Come sottolinea la Palusci, con la creazione dello hobbit "Tolkien inventa quel personaggio catalizzatore (...) che gli permette di sostituire all'epos la commedia umana."[15] Tuttavia, se il quotidiano (diremmo meglio il famigliare) sì sovrappone definitivamente al passato mitico dell'epopea, questo mondo epico non cessa di irrompere, di incombere come un'ombra sul tranquillo paesaggio quotidiano del presente.

L'alternanza e la commistione tra quotidiano e fantastico diventa l'elemento strutturante e narrativo, sia in The Hobbit che all'interno del Lord, dove la quotidianità interrotta dei placidi hobbit porta in certi momenti a una familiarizzazione comica del mondo epico. Questa alternanza di stili e di registri in The Hobbit vede una prevalenza del comico sul sublime (non a caso il romanzo fu in origine ideato, e in seguito pubblicato,nel 1937, pensando ad un pubblico infantile).

Ma nel successivo The Lord of the Rings (che a sua volta fu ideato come prosecuzione di The Hobbit) il carattere epico e il registro "alto" tornano a prevalere, filtrati tuttavia dalla lente del quotidiano procedere nel loro viaggio (il tema è quello della quest epica) di Frodo e Sam (i due Hobbit protagonisti principali); una lente che che Tolkien cerca di dissolvere questo isolamento del passato mitico introducendovi le forme e gli stili del romanzo.

Se le leggende narrate nel Silmarillion narrano l'epopea mitica di un mondo utopico, la sua genesi, il suo Pantheon mitologico, la congenita lotta fra il Bene e il Male che si sviluppa al suo interno (per cui il male è assiologicamente connaturato allo spazio prima ancora che al tempo), l'apparizione dei ’priminati" (gli Elfi) e quella successiva degli uomini e delle altre creature sulla "Terra- di-Mezzo", le vicende narrate successivamente in The Hobbit e in The Lord of the Rings traducono via via questo modello epico in un modello romanzesco.

Questa svolta paradigmatica passa attraverso la creazione di un personaggio centrale, destinato a sconvolgere l'assetto epico-sublime della prima parte del ciclo: questa figura è quella dello hobbit, il "mezzuomo", un borghesissimo (un po' sempliciotto) abitante di una remota regione della Terra-di-Mezzo, la "Contea", dedito a null'altro se non alla quiete domestica, al buon cibo e al rispetto delle regole del buon senso, ignaro della geografia e della storia di quello "strano" mondo circostante.

E' il passaggio dal mondo della storia mitica a quello della storia quotidiana. a tratti trasforma la tragedia epica in commedia picaresca (Sam ricorda allora un personaggio di Cervantes), senza mai però sconfinare nella i parodia.

Il passato assoluto dell'epos si risolve quindi nel presente della Storia, che è lo stesso tempo narrativo del romanzo. Ne nasce un genere altro, per certi versi affine al romance. Ma bisogna subito aggiungere che anche i critici più scaltri hanno trovato grandi difficoltà nell'inquadrare in un genere preciso un'opera come il Lord, opera che unisce romance e mito, romanzo e fiaba.

A nostro parere Tolkien non si sbaglia nel definirla una "favola per adulti"[16], definizione che si collega molto bene a quella di "full adult art" con cui, in On Fairy-Stories, Tolkien definisce la fiaba in genere.[17]

---

[15] Palusci, 0.,John R.R. Tolkien, op. cit., p. 66
[16] Ibid. p. 96
[17] Tolkien, J.R.R., "On Fairy-Stories", op. cit. p. 51

Arte pienamente adulta, ovvero opera del suo tempo. Il Lord è in questo senso un romanzo che recupera dall'epos la capacità di costruire un mondo possibile dotato di una totalità unitaria dei valori. Tuttavia questa unità non può che essere recuperata, alla fine, nel suo scarto con il mondo esterno, nella sua distanza con il mondo primario.

In questa distanza il Lord ci appare come un anti-romanzo rispetto ai modelli che il genere sperimenta in questo secolo: mentre i romanzi come Ulysses di Joyce procedono recuperando la quotidianità al mito, parlando di un presente "sub specie aeternitatis", il Lord di Tolkien sembra procedere in modo simmetricamente inverso, presentando un mondo mitologico, appartenente ad un passato epico, assoluto, nel suo presente (e parallelamente al nostro), recuperando il mito alla quotidianità.

Il percorso poetico di Tolkien parte dal considerare il mito come lingua, codice in grado di costruire in modo non mediato un "mondo secondario", di renderlo autonomo nella sua struttura assiologica; e arriva al romanzo, codice in grado di veicolare e rendere verisimile un'esperienza nel mondo, di radicarla in un presente, (e qui i modelli vanno dal 'romance' medievale al 'romanzo storico').

Quella che nasce è un'opera sui generis, che diventa comunque prototipo e modello a tutta una serie di sottogeneri romanzeschi: dall'heroic fantasy all' history fiction, distinguendosi in ogni caso dalla science fiction per una diversa modalità congetturale.

La nostra tesi si occuperà dunque di analizzare le strutture profonde, narrative e spaziali, del Lord, a partire da quei modelli che da tempo la narratologia ha individuato come tipici del racconto folklorico, e che allo stato delle ricerche sembrano costituire i rudimenti fondamentali della narratività in genere.

Partendo dalla convinzione che proprio un codice mitico rappresenti il sostrato di quel mondo secondario nato dalla fantasia di Tolkien, ci accingiamo dunque a metterne in evidenza il disegno immanente, la natura e le forma delle sue strutture.

PRIMA PARTE

LE STRUTTURE NARRATIVE

$ 1. LA STRUTTURA DELLE FUNZIONI

"Propp è molto netto nel precisare i limiti delle sue analisi: sia rispetto ad altri tipi di fiabe, sia, e più, rispetto a diversa produzione diegetica, come quella letteraria. Solo per motivi editoriali, dice, il suo libro non porta il titolo, più appropriato di Morfologia della fiaba di magia', aggiungendo: 'Il metodo è ampio, le conclusioni valgono soltanto per quel determinato tipo di narrativa folklorica alla cui analisi esse devono appunto la loro origine'." [18]

Di fronte a queste giuste osservazioni di Cesare Segre il nostro tentativo di scomporre le strutture narrative del Lord in un sistema di funzioni correlate fra loro potrebbe aver termine ancor prima di iniziare.

Come scriveva Roland Barthes aprendo una sua raccolta di saggi (di pochi anni anteriore alla citazione di Segre), certi analisti del racconto si comporterebbero come quei monaci buddisti che a forza di ascesi arrivano a vedere tutto un paesaggio in una fava: le loro analisi vorrebbero vedere tutti i racconti in una sola struttura, una grande struttura narrativa da riportare per verifica su qualunque racconto. Il più indesiderabile dei risultati, concludeva Barthes: "Giacché il testo vi perde la propria differenza."[19]

Il nostro principale obiettivo, nel momento in cui ci accingiamo a mettere a confronto le funzioni individuate e sistemate i da Propp nello "schema compositivo unitario" con il tessuto narrativo del Lord è, non quello di salvaguardare la differenza, bensì quello di cercarla come il solo dato pertinente del confronto.

Ma prima ancora ci preme sottolineare come il merito di Propp non sia solo quello di aver elaborato un "metodo ampio" quanto l'aver contribuito ad individuare problemi e questioni che interessano il "narrare" a livello generale.

Non è a caso che molte teorie "globali" della narratività partono da quelle conclusioni che si vorrebbero relegare al solo corpus di quelle cento fiabe prese in esame. La struttura narrativa della fiaba così come è stata individuata da Propp dimostra per la prima volta l'esistenza di una separazione significativa tra due livelli: l'uno strutturale e astratto, l'altro concreto e discorsivo. [20]

A nostro avviso dunque, mettere a confronto il modello compositivo unitario e le strutture di un romanzo ‘ non vuole necessariamente asserire un rapporto di necessaria congruenza. Può anche risultare come il rapporto fra un modello generale della narrazione (anche se limitato a un tipo di narrativa folklorica) ed un esempio particolare di struttura. L'importante è che dal confronto queste particolarità possano emergere.

Da due di questi punti, rispettivamente dal secondo capitolo del primo libro e dal secondo capitolo del secondo libro, abbiamo estratto una serie di vicende che riguardano avvenimenti accaduti precedentemente alla storia narrata nel romanzo, avvenimenti che costituiscono le premesse della storia.

Queste vicende sono state sunteggiate in un "prologo" che compare insieme al riassunto dell'opera in appendice alla tesi. In margine al riassunto abbiamo segnato i simboli corrispondenti alle

---

[18] Segre, C.,Le strutture e il tempo, Torino, Einaudi, 1974, p. 11
[19] Barthes, R.,S/2, Paris, Seuil, 1970,(tr.it. S/Z, Torino, Einaudi, 1973, p.9
[20]Caprettini, G.P. e Corno, D. Forme narrative e modelli spaziali, Torino, Giappichelli, 1981, p.15

funzioni individuate. I simboli sono gli stessi utilizzati nella versione italiana di Morfologia della fiaba . [21]

Le vicende riassunte nel prologo trattano di fatti che l'autore aveva già raccontato in due sue opere precedenti al Lord: i The Silmarillion (il cui testo venne però pubblicato postumo nel 1977) e The Hobbit , pubblicato nel 1937. [22]

Le vicende narrate nel Lord sono dunque inserite all'interno di un tempo e di uno spazio che si dilatano in direzione di un passato e di un universo mitico, creato da un Dio originario e popolato da diversi ordini di divinità e da diversi tipi di razze e di stirpi. All'interno di questo pantheon una divinità e le sue. creature impersonano il Male, che ha origine concomitante alla stessa creazione del mondo.

Una di queste creature un giorno riesce a carpire dagli Elfi i segreti per la costruzione degli anelli magici (in cui gli Elfi riponevano l'incorruttibilità dell'armonia del mondo) e a forgiare nel fuoco del Monte Fato un anello, l'Anello del Potere, in grado di donare il dominio sul mondo al suo possessore. Più volte perso e ritrovato, l'Anello giunge alfine nelle mani di Bilbo Baggins, un hobbit della Contea, che ignaro dell'identità dell'oggetto, lo conserva fino al giorno in cui decide di donarlo in eredità al giovane nipote, Frodo Baggins.

Questa parentesi sul fatti precedenti alla storia del Lord può apparire superflua ma vedremo più avanti come la struttura i dell'opera si possa spiegare solo inserendo questa premessa in un rapporto funzionale con lo schema compositivo delle funzioni riscontrate successivamente.

Infatti alla situazione iniziale (la festa di compleanno di Bilbo e Frodo) non fa seguito il riscontro di un Danneggiamento (X) o di una Mancanza (x).

Sul momento il dono dell'Anello può essere considerata (e da un certo punto di vista lo è) come una funzione di Donazione del mezzo (Z) magico (l'Anello è in grado di rendere invisibile chi lo indossa).

Tuttavia più che di una donazione si tratta di una rinuncia che Bilbo opera in seguito ad un Ordine (kl) imposto da Gandalf il Mago.
All'acquisizione dell'Anello da parte di Frodo segue l'Allontanamento (e), prima di Bilbo e poi di Gandalf, non prima che quest'ultimo faccia espressi Divieto (kl) al nuovo possessore dell'oggetto di utilizzarlo.

Come si può notare in questa fase d'esordio si possono riscontrare alcune delle caratteristiche dell'esordio della struttura della fiaba così come Propp la individua, indicandola con il termine di "Parte Preparatoria". [23]

Queste caratteristiche sono l'ordine e il divieto imposti prima dell'allontanamento (che come avviene nelle fiabe di magia consiste nell'allontanamento di uno dei membri della famiglia).

---

[21] Propp, V.Ja., Morfologija skazki,Leningrad, Academia, 1928, (tr.it. Morfologia della fiaba, Torino, Einaudi, 1966, pp. 152-157). Le abbreviazioni delle funzioni da noi adottate sì riferiscono a quelle usate dall'edizione Einaudi.

[22] Tolkien, J.R.R.,The Hobbit, London, Allen € Unwin, 1937

[23] Propp, V. Ja. Morfologia della fiaba, op. cit., p.37 . Si ricorda che una tavola delle abbreviazioni delle funzioni proppiane è riportata in appendice alla tesi

Ma se per Propp l'esordio vero e proprio consiste nell'azione di un antagonista atta a provocare un danneggiamento, oppure nella coscienza di una mancanza, allora dobbiamo riscontrare una prima significativa differenza: nella struttura funzionale del Lord il Danneggiamento (X) è situato in un tempo precedente a quello della situazione iniziale, e precisamente nella costituzione da parte di Sauron dell'Anello del Potere.

Dunque ci troveremo di fronte al riproporsi di questo danneggiamento nel momento in cui Frodo giungerà alla coscienza, non già di una mancanza, quanto alla coscienza del possesso (x neg) di un sì terribile oggetto, per altro ricercato dall'antagonista.

Si può notare fin d'ora (e avremo altre occasioni per notarlo) come ci si trovi di fronte ad una struttura anomala, che potremmo definire "ribaltata".

Già dal secondo capitolo, quando Gandalf ritorna da Frodo a rivelare la maligna identità dell'Anello, la struttura comincia a rivelare il suo carattere invertito: non è l'eroe a patire una mancanza ma al contrario è l'antagonista che, avendo subito nel passato un Danneggiamento (X) è alla ricerca dell'Anello, sulle tracce della Contea e di Frodo Baggins.

Questa coscienza del pericolo, trasmessa a Frodo da Gandalf, possiamo dire che operi in funzione di Mediazione (Y) sul giovane hobbit che risponde con una Reazione (W) proponendosi di partire per impedire che la Contea venga minacciata e per trasportare l'Anello in un luogo più sicuro, a Gran Burrone, nella casa degli Elfi di Elrond.

La Partenza (f) di Frodo e dei suoi compagni aiutanti avviene appena in tempo. Gli emissari di Sauron, i Cavalieri Neri giungono nella Contea e operano una Investigazione (v) a cui corrisponde una involontaria Delazione (w) nella risposta del padre di Sam: Frodo è partito, diretto per la terra di Buck.

Da questo punto in poi della struttura narrativa ci troviamo di fronte ad un vero e proprio inseguimento: Frodo è vittima di una serie di Persecuzioni (P) e di Salvataggi (S) provvidenzialmente operati dai suoi aiutanti.

La presenza di queste due funzioni in questa posizione anomala (ricordiamo come una delle conclusioni di Propp consiste nell'asserire l'uniformità di struttura delle favole di magia) è un secondo importantissimo scarto rispetto al modello.

Nello schema compositivo unitario la persecuzione (l'inseguimento) dell'eroe avviene solo una volta che l'eroe ha vinto l'antagonista nella lotta ed ha rimosso i motivi del danneggiamento o della mancanza. Il fatto che queste due funzioni facciano la loro comparsa fin dagli inizi della struttura costituisce la seconda prova che suffraga l'ipotesi di una struttura non solo invertita, ma che si dilata e trova il suo baricentro in direzione di un passato che ingloba in sè una storia più vasta, di cui gli avvenimenti narrati nel Lord costituirebbero soltanto l'epilogo.

Durante la marcia di trasferimento di Frodo e compagni dalla Contea alla Casa di Elrond, i nostri si imbattono in avventure, che se pur possono essere descritte funzionalmente non costituiscono che parentesi aperte e chiuse all'interno del disegno narrativo generale.

Ci riferiamo in particolare agli episodi della Vecchia Foresta (1,6) e dello spettro dei tumuli (I,7).

All'arrivo in incognito alla locanda di Brea corrisponde un'involontaria infrazione al divieto di non indossare l'Anello; dal punto di vista funzionale questo incidente corrisponde ad una involontaria delazione sul conto della propria vera identità. Merita invece di essere segnalato come funzionale l'incontro con Aragorn: prima, seconda e terza Funzione del Donatore possono essere riscontrate nella prova a cui il Ramingo sottopone Frodo, diventando così la guida (il mezzo) degli hobbit, difendendoli dall'attacco dei Cavalieri Neri a Colle Vento.

La funzione di guida di Aragorn si esplica con il ritrovamento di Segnali (s) che permettono al gruppo di incontrare l'Elfo Glorfindel il quale donando il suo cavallo a Frodo (Z), gli permette di sfuggire all'ultimo inseguimento dei Cavalieri Neri e di raggiungere Gran Burrone.

A questo punto possiamo dire che Frodo ha portato ad Adempimento (A) il primo dei compiti difficili che gli verranno assegnati.

Può dirsi così concluso un primo movimento che, sotto forma simbolica può essere così riscritto:

i Z k e (X) xneg C YW ↑ (vw) PS... DEZ PS A

A Gran Burrone, durante il consiglio di Elrond, l'Anello viene presentato ai rappresentanti dei popoli liberi. Non esiste un luogo sicuro ove custodirlo, l'unica soluzione è portarlo sul Monte Fato, a Mordor, nella terra governata da Sauron, e lì gettarlo nel fuoco da dove fu forgiato.

Ancora una volta Frodo si offre volontario e la sequenza delle funzioni si ripete identica al secondo capitolo del primo libro:

(X) xneg C YW ↑.

Costituita una Compagnia dell'Anello, questa scorta Frodo attraverso una nuova serie di persecuzioni e di salvataggi che si susseguono, questa volta portati da un numeroso manipolo di Orchetti.

La morte di Gandalf nelle miniere di Moria può anche non essere segnalata come funzionale, dal momento che si tratta di una morte apparente. Va invece sottolineata la funzione svolta in qualità di Donatori (DEZ) da parte degli Elfi di Galadriel, incontrati durante il soggiorno a Lothlorien.

Sempre inseguita dagli orchetti la Compagnia discende il Grande Fiume fino ai prati di Parth Galen, dove Frodo si sofferma a meditare sul cammino da scegliere.

Ed è proprio il tradimento di uno degli uomini della Compagnia a costituire la Motivazione (mot.) che spinge Frodo a proseguire da solo la sua missione (seguito solo da Sam).

Da questo punto in poi la struttura del Lord si diparte in due movimenti principali (che costituiscono allo stesso tempo due programmi narrativi complementari): il primo segue le peripezie di Frodo nel suo viaggio verso Mordor, il secondo più complesso, si divide a sua volta in diversi sotto-movimenti e vede le forze del Bene resistere e dominare l'assedio delle forze del Male, prima al Fosso di Helm, quindi a Minas Tirith.

Il primo movimento vede Frodo proseguire nella sua fuga "dal pericolo verso il pericolo", questa volta inseguito dall'ambigua figura di Gollum.

Anche Gollum lo insegue nel tentativo di riconquistare il suo "tesoro" (L'Anello gli è stato portato via da Bilbo in persona) quindi, anche in questo caso l'azione narrativa ha inizio precedentemente all'inizio delle vicende narrate nel Lord (l'avventura in cui Bilbo "trova" l'Anello nella grotta di Gollum viene narrata in The Hobbit) e le funzioni di Persecuzione e Salvataggio testimoniano che ci troviamo in prossimità dell'epilogo.

Il secondo movimento, simultaneo al primo, è costituito da diversi sotto-movimenti, dotati di struttura funzionale simile.

In questi movimenti minori i membri della Compagnia disciolta incontrano potenziali aiutanti che vengono invitati (Y) a reagire (W) e a partire in guerra (f) contro la minaccia incombente delle forze del Male (X). Questa struttura si ripete sia nell'episodio dell'incontro di Merry e Pipino con gli Ent, sia nell'episodio dell'incontro del redivivo Gandalf con il re di Rohan, Theoden.

Entrambi questi sotto-movimenti sfociano nella Lotta (L) e nella Vittoria contro le forze di Saruman il traditore.

Dopo lo Smascheramento (Sm) e la Punizione di Saruman,(Pu) si dipartono gli ultimi tre sotto-movimenti che si riuniranno nella decisiva battaglia di Minas Tirith.

Il primo dei tre vede il trasferimento di Gandalf a Minas Tirith a organizzare la resistenza all'assedio delle forze di Mordor, in attesa dei rinforzi che giungono prima con le forze di Rohan e poi, insperatamente con l'arrivo di Aragorn e della Grigia Compagnia.

Questi ultimi due trasferimenti si svolgono entrambi grazie alla collaborazione di Donatori (D Z) che spianano il cammino delle forze del Bene verso la seconda vittoria consecutiva sul campo.

Tuttavia, come abbiamo già detto, i due movimenti, quello i di Frodo e quello degli eserciti dei popoli liberi, sono complementari.

Sono due programmi strategici di cui solo il primo, quello di Frodo, è veramente determinante: una definitiva vittoria sul campo delle forze del Bene è impossibile. Queste non possono far altro che distrarre le forze di Sauron nel tentativo di facilitare il compito di Frodo.

Così, mentre l'esercito dei popoli liberi opera il Trasferimento (R) delle sue forze verso la pianura di Cormallen, di fronte a Mordor, Frodo riesce a salvarsi dall'ennesimo inseguimento di Gollum e a raggiungere le pendici del Monte Fato. Giunto ai bordi della voragine le azioni e le funzioni si susseguono rapidamente: Frodo e Gollum ingaggiano l'ultima Lotta (1) per il possesso dell'Anello: Gollum con un morso (marchiatura) se ne impossessa al fine ma precipitando nella voragine porta alla distruzione finale l'Anello provocandone la Rimozione (Rm). Frodo suo malgrado compie l'Adempimento del suo compito. (C-A)

Con la distruzione dell'Anello del Potere viene distrutto anche il potere di Sauron. Così sul fronte della battaglia giunge definitiva la terza vittoria (triplicazione), mentre Gandalf, portato dalle Aquile giunge a soccorre Sam e Frodo (P-S) rimasti sul vulcano.

Le strutture narrative si richiudono e si riuniscono.

Dopo la salita al trono di Aragorn, che prende il nome di re Elessar   (Trasfigurazione, T) e le sue Nozze (N) con la figlia di Elrond, Frodo e compagni fanno Ritorno (↓) alla Contea.

In coda alla struttura si apre un ultimo movimento: I nostri arrivando a casa scoprono che la Contea è in mano ad un usurpatore (qui la funzione del Falso Eroe si unisce a una funzione di danneggiamento). Chiamati a raccolta gli Hobbit più coraggiosi (YW)

e dopo una breve battaglia (L-V) gli Hobbit smascherano (Sm) e puniscono (Pu) Saruman, restituendo alla Contea la pace di un tempo (Rm).

La nave che riporta gli ultimi Elfi della Terra di Mezzo oltre il mare verso il regno beato di Aman caricherà su di sè anche Frodo, come per un'ultima Ricompensa (n).

Al termine di questa parafrasi analitica possiamo schematicamente riassumere lo schema compositivo tracciato dalle funzioni individuate.

Abbiamo utilizzato il termine "movimento" a indicare lo sviluppo autonomo, all'in*erno della struttura generale, di una "favola",termine con il quale Propp indica "Qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento."[24]

Nello schema compositivo generale, qui sotto riportato, possiamo individuare cinque movimenti principali:

Movimento n° 1. (Dalla Contea a Gran Burrone):

i Z (k e) (X xneg) C Y W ↑ (vw) P S D E Z A

Movimento n° 2. (Dalla partenza della Compagnia dell'Anello fino al suo scioglimento):

(X xneg) C Y W ↑ P S D E Z not

Movimento n° 3 (Ovvero lo scontro tra le forze del Bene e quelle del Male, dalla morte di Boromir fino all'ultima battaglia di fronte ai cancelli di Mordor):

Y W ↑ Ξ L V F Sm Pu D Z R Ξ L V R L V

Movimento n° 4.(Il viaggio di Frodo e Sam verso Mordor inseguiti da Gollum, fino alla distruzione dell'Anello):

P S R L Vneg A Rm P S

I movimenti 3 e 4 si riuniscono in una sola conclusione che vede Aragorn salire altrono e sposare Arwen: T N

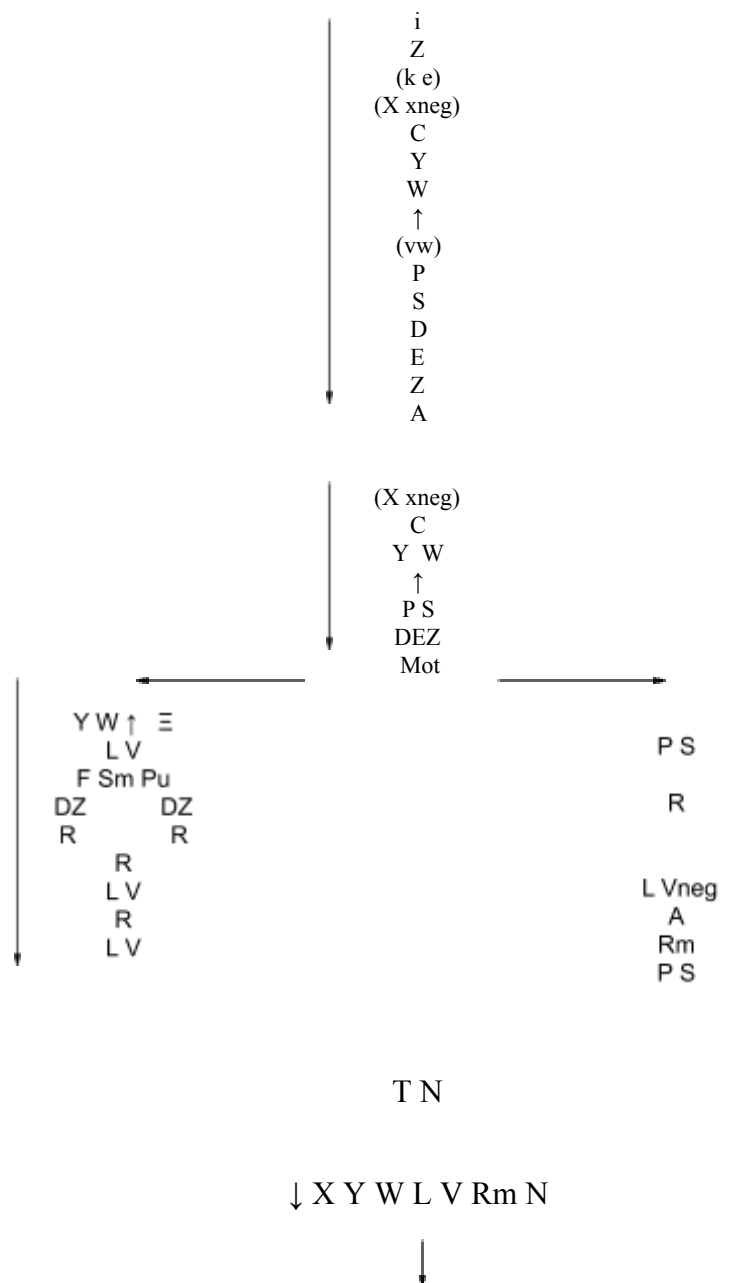
Movimento n° 5.(Costituito dal ritorno e dalla liberazione della Contea):

↓ X Y W L V Rm N n

---

[24] Ibid.,p. 98

Questi cinque movimenti, all'interno della "fabula" generale del Lord, danno origine ad un intreccio che può essere così schematizzato:

T N

↓ X Y W L V Rm N

↓

Il quadro che emerge da questo schema è quello di una struttura narrativa che per certi aspetti ha rapporti stretti con i la struttura della fiaba, ma che per altri aspetti, a nostro parere prevalenti ce ne restituisce un'immagine ribaltata, completamente invertita rispetto a tutti i canoni.

Come abbiamo visto, due sono i principali indizi che testimoniano la differenza:

1) La mancanza di un danneggiamento subìto o di una mancanza sofferta. La narrazione ha altrimenti inizio con la donazione di un oggetto di valore e con la coscienza di possederlo.

2) La presenza, fin dalla partenza dell'eroe, di un disegno persecutorio intrapreso dall'antagonista nei suoi confronti.

Questi due indizi portano a due conclusioni distinte:
1) L'esistenza di un' archistruttura ovvero di un'archifabula, la cui prima parte è da ricercarsi negli avvenimenti che abbiamo riportato nel prologo: la creazione dell'Anello da parte di Sauron, la sua sconfitta per opera di Isildur e la perdita dell'Anello, il ritrovamento del prezioso prima per mano di Gollum e infine per mano di Bilbo. Evidentemente la struttura narrativa del Lord corrisponde alla seconda parte di una struttura più profonda, che possiamo così schematizzare:

1) i X L V

2) P S Rm

La prima parte dello schema corrisponde agli eventi accaduti i precedentemente alle vicende narrate nel Lord.

A un danneggiamento iniziale corrispondente alla creazione fraudolenta dell'Anello segue uno scontro ove l'antagonista viene sconfitto e defraudato dell'Anello.

La seconda parte dello schema corrisponde agli eventi narrati nel Lord: l'antagonista tenta un ultima volta di riappropriarsi dell'Anello ricorrendo alla persecuzione dell'eroe ma questi si salva e chiude la partita rimuovendo per sempre il possibile danneggiamento, ovvero distruggendo l'Anello.

2) La seconda conclusione è questa: la struttura narrativa del Lord appare ribaltata rispetto ai modelli canonici proprio perchè vede l'antagonista agire nella sfera d'azione solitamente occupata dall'eroe: ovvero nella reazione ad un danneggiamento e ad uno stato di mancanza che determina un'attività di ricerca dell'Anello e di persecuzione del suo portatore.

Ma il metodo di Propp se riesce a mostrarci le caratteristiche sintattiche della struttura narrativa, non è però in grado di relativizzare la posizione dei ruoli e dei programmi narrativi.

A questo scopo sarà più utile confrontare la struttura del nostro romanzo con un modello generale più flessibile, in grado di fornirci una visione paradigmatica dell'insieme dei rapporti tra ruoli e programmi, aldilà di una divisione semplicemente etica tra eroi e antagonisti, positivamente e negativamente connotati.

Infatti, come si è visto, la struttura ribaltata del Lord inverte le polarità all'interno delle sfere d'azione: eroe e antagonista mantengono invariate le loro caratteristiche di "positività" e di

"negatività" ma allo stesso tempo si scambiano le funzioni che solitamente vengono ad essi correlate.

L'evoluzione del modello proppiano elaborata dallo studioso francese Claude Bremond, come vedremo nel prossimo capitolo, può alutarci a gettare uno sguardo più "imparziale" su questo insolito scambio di ruoli che abbiamo registrato.

Ma prima di proseguire con altri strumenti la nostra indagine sulle strutture del Lord non possiamo esimerci dal citare un precedente tentativo di analisi del capolavoro di Tolkien compiuto sulla falsariga del procedimento proppiano da una studiosa statunitense, Anne C. Petty, nel suo saggio One Ring to Bind Them All: Tolkien's Mythology. [25]

In questo suo studio l'autrice dichiara di voler analizzare il Lord come il prodotto di un processo di creazione letteraria i atto a costituire una mitologia fantastica (secondo un meccanismo di "sub-creazione" mitologica, per usare un termine caro a Tolkien).

Gli strumenti critici utilizzati a questo scopo sono principalmente tre: la Morfologia della fiaba di Propp, alcuni fondamentali studi sul mito di Claude Lèvi Strauss[26] nonchè il saggio di Joseph Campbell L'eroe dai mille volti[27], che dei tre strumenti critici sembra essere quello prediletto dall'autrice statunitense. E'proprio sul modello proposto da Campbell che la Petty ricostruisce la struttura narrativa del Lord.

Il modello è quello classico della quest : il viaggio, la ricerca e il ritorno dell'eroe; un processo ciclico in cui l'eroe e/o il mondo subiscono una trasformazione. Uno schema che ricorda da vicino quello famoso, proposto da Van Gennep, a proposito dei "riti di passaggio". [28]

Il pattern preso a modello dalla Petty scompone il romanzo in tre parti (più o meno corrispondenti alla suddivisione del Lord in una Trilogia): la partenza (la separazione), la prova (corrispondente alla fase centrale dell'iniziazione nella teoria del Van Gennep) e il ritorno.

Tre fasi di questo tipo si possono individuare anche all'interno dello schema compositivo unitario delle funzioni proposto da Propp: la prima fase raggruppa funzioni come quelle dell'allontanamento, della connessione e della reazione e del trasferimento; la seconda fase raggruppa le tre prove "performanziali" a cui l'erce viene sottoposto ; l'ultima fase corrisponde alla ‘coda dello schema proppiano.

D'altro canto è lo stesso Propp ad aver proposto nel suo saggio successivo alla Morfologia della Fiaba, una certa connessione fra i motivi tipici delle sue trentuno funzioni e alcuni archetipi tipici dei riti di iniziazione, e la presenza all'interno del Lord di questi motivi è inconfutabile. [29]

Ciò che in questa sede vogliamo confutare è la confusione tra la nozione di "motivo" e il concetto di "funzione" in cui la Petty sembra cadere nell'analisi funzionale del romanzo di Tolkien.

L'importanza di una distinzione tra motivi e funzioni sta alla base dell'intuizione su cui si fonda l'opera di Propp.

---

[25] Petty, A. C., One Ring to Bind Them All: Tolkien's Mithology, Alabama, University of Alabama Press, 1979.

[26] Lèvi Strauss, C.,Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958 Lèvi Strauss, C., Le cru et le cuit, Paris, Plon, 1964

[27] Campbell, J., The Hero with a Thousand Faces, New York, Pantheon Books, 1949

[28] Van Gennep, A. Le rites de passage, Paris, Nourry, 1909

[29] Propp. V. Ja. Istoriceskie korni volsebnoj skazki, Leningrad, Academia, 1946, (tr. it. Le radici storiche dei racconti di Fate, Torino, Boringhieri, 1972)

Così la ‘"marchiatura" dell'eroe non può essere di per se considerata come una funzione se non viene determinata dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda . Il che sta a dire che la marchiatura non è funzione se non risulta funzionale al riconoscimento (I) dell'eroe.

Perciò il fatto che l'eroe venga ferito durante la lotta con l'antagonista di per sè non costituisce una funzione se questa ferita non risulterà in seguito un marchio di riconoscimento ma costituirà più semplicemente (e ad un altro livello) un normalissimo "motivo".

A discolpa di una possibile errata interpretazione delle funzioni proppiane all'interno di un romanzo quale il Lord bisogna aggiungere che l'opera di Tolkien è costruita (e decostruibile, sarebbe interessante farlo) sulla riutilizzazione di un vastissimo repertorio di motivi ripresi dalle tradizioni celtica, germanica e norrena. Le cosiddette "fonti" dell'universo tolkeniano altro non sono se non un corpus non dissimile da quell' "insieme repertoriato di motivi" di cui parlava il padre della folklorica russa A. N. Veselovskij. [30]

Il metodo proppiano non serve a riconoscere la presenza di questi motivi all'interno di un racconto bensì a strutturarli in una logica che è prevalentemente sintattica.

Tuttavia, se per certi versi l'applicazione del metodo proppiano operata dalla studiosa americana sul Lord non ci sembra rivelare in pieno lo specifico della struttura narrativa, altre osservazioni ci appaiono importanti.

In primo luogo la Petty sottolinea la presenza di tre eroi principali all'interno del romanzo: Frodo, Aragorn e Gandalf. Ognuno di questi tre personaggi attraversa un processo di trasformazione tipico, secondo Campbell, del curriculum eroico. Ognuno di loro si allontana, attraversa una processo performanziale di prove, e ritorna trasfigurato dalla trasformazione del mondo.

Ciò che in sede di analisi proppiana ci interessa notare è come non sempre, o quasi mai,un fenomeno di triplicazione dei soggetti erolci corrisponde ad una reale triplicazione dei programmi narrativi. Come ha notato G. P. Caprettini [31] spesso la triplicazione dei soggetti si risolve in una duplicazione dei possibili programmi narrativi, secondo un passaggio dalla quantità alla qualità.

In questo senso possiamo dire che, da un punto di vista funzionale, se tre sono gli eroi,due sono i corrispondenti programmi narrativi.

Da una parte il P.N. di Frodo, dall'altra il P.N. di Gandalf e Aragorn: ovvero da un lato il compito affidato a Frodo di raggiungere Mordor i e di distruggere l'Anello, dall'altra il tentativo attuato da Aragorn e Gandalf di raccogliere le forze del Bene e di condurle in battaglia contro le forze del Male.

I due programmi sono complementari (anche se la sconfitta militare delle forze del Male è subordinata al buon esito della missione di Frodo) ed è davvero singolare come questi due programmi corrispondano funzionalmente all'unica alternativa possibile che Propp individua all'interno del suo rigido schema compositivo.

All'interno della struttura narrativa del Lord si sviluppa un intreccio che vede i due movimenti L-V e C-A (Lotta-Vittoria e Compito difficile-Adempimento) strutturati in un rapporto di mutua

[30] Veselovskij, A.N., Istoriceskaja Poetika, Leningrad, Institut Literatury Nauk SSRR,1940

[31] Caprettini, G.P.,Dialogo e tradizione.Note sulle dinamiche testuali, Torino, Giappichelli, 1983, p.5l

interdipendenza (secondo uno schema non previsto da Propp se non nell'unione artificiale di due favole distinte).

Questa caratteristica della struttura del Lord, si badi, ancora una volta conferma delle differenze significative rispetto al modello di confronto. La compresenza di più Programmi Narrativi

corrispondenti alla presenza di più soggetti (positivi e negativi), nonchè il sincretismo di più personaggi all'interno di una stessa "sfera d'azione" e di più sfere d'azione all'interno di un medesimo personaggio rendono improrogabile l'utilizzo di strumenti di indagine meno rigidi, come quelli proposti dallo studioso francese Claude Bremond.

$ 2. LA LOGICA DEI RUOLI

Se, entro certi limiti, si può affermare che il modello elaborato da Vladimir Propp è un modello che non prevede (se non pochissime) alternative, proprio sull'analisi di tutte le alternative possibili si fonda la teoria analitica elaborata dal narratologo francese Claude Bremond.

Se nella logica dello schema compositivo unitario proppiano il senso della narratività può apparire come "teleologicamente determinato" [32], dal momento che ogni funzione non può essere che identificata in prospettiva delle funzioni successive, la "logica del racconto"[33] secondo Bremond è al contrario un meccanismo dove il termine anteriore non implica mai il termine successivo: dove quindi ad ogni funzione rimangono aperte più alternative possibili.

La logica narrativa dei testi cosiddetti "artistici" è certamente più vicina alla logica di Bremond, essendo giocata quasi sempre sulle possibili alternative alla norma. E l'anomala struttura del Lord, se mai ce ne fosse bisogno, lo conferma. Quello di Bremond è da questo punto di vista uno straordinario inventario, un indice completo dei possibili sviluppi di una fabula.

Tuttavia, troppo spesso si tralascia di considerare che il principale merito dell'analisi bremondiana non è solo quello dii aprire ad ogni passo il ventaglio delle scelte possibili o obbligatorie, bensì quello di restituirci la pluralità dei punti di vista possibili, là dove la normale lettura (non critica) di un testo porta solitamente a privilegiarne solo alcuni.

Come scrive Bremond: "La nostra struttura del racconto riposa non su una sequenza di azioni ma su una disposizione di ruoli. Inoltre rinunceremo a raffigurare questa struttura con una serie unilineare di funzioni: ogni evoluzione dell'intreccio coinvolge simultaneamente sia il medesimo personaggio da diversi punti di vista, sia svariati personaggi sotto diversi rapporti." [34]

Ne emerge l'idea di una struttura narrativa attraversata da un "fascio di ruoli" che traducono lo sviluppo di una situazione di insieme.

Questa visione può più di altri modelli rendere conto di certe complessità strutturali presenti nel Lord: in primo luogo perchè consente di superare il giudizio morale (per altro indispensabile alla comprensione del senso) che separa inevitabilmente eroi e antagonisti secondo un metro di valutazione esclusivamente etico.

Ogni personaggio viene quindi colto nel momento in cui agisce o patisce un'azione. L'azione di un agente su un paziente può essere rivolta ad influenzare (per esempio mediante un'informazione) il paziente stesso. Oppure può consistere in un'azione volta a modificare o a conservare lo stato del paziente.

Queste azioni possono avere carattere di volontarietà o di involontarietà e nel loro corso possono essere suddivise in tre momenti principali: virtualità, passaggio all'atto, conclusione.

Per elencare i principali ruoli ricoperti dall'agente possiamo indicare: l'influenzatore, il modificatore, il conservatore, il beneficiario di merito e il retributore. Ogni agente, prima ancora di

---

[32] Prince, G. , Ihe Form and The Functioning of Narrative,Berlin, Walter de Gruyter and Co.,1982, (tr. it. Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa, Parma, Pratiche, 1984, p. 235)
[33] Bremond, C., Logique du recit, Parìis, Seuil, 1973, (tr.it. Logica del racconto, Milano, Bompiani, 1977)
[34] Ibid. p. 51

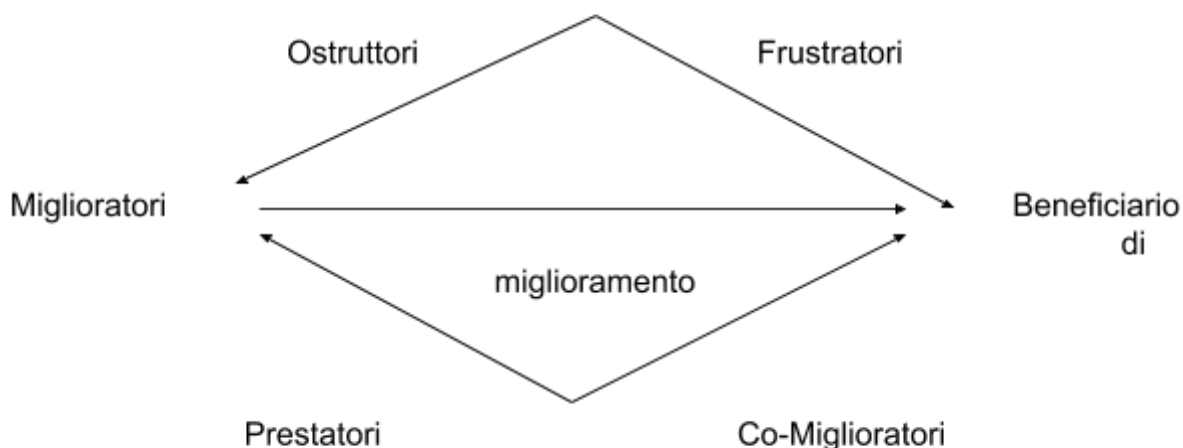
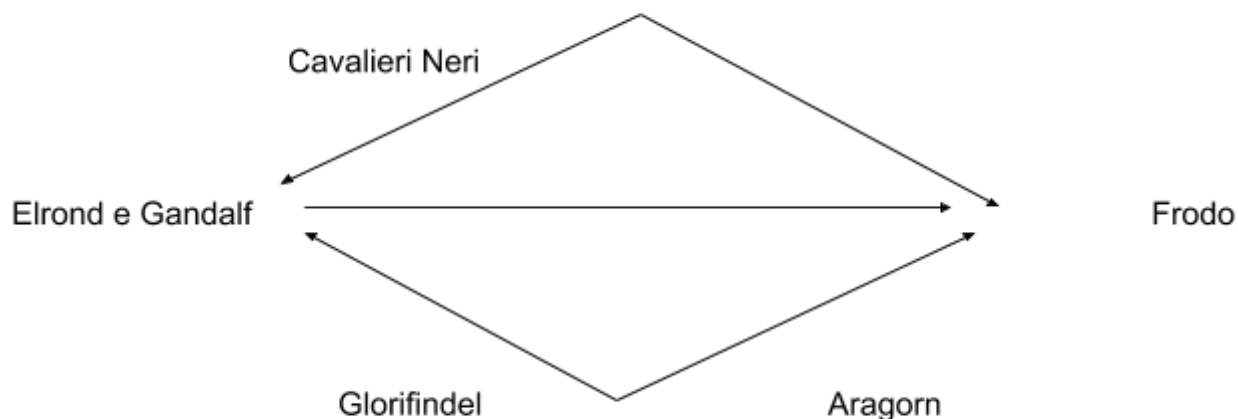
essere tale, può subire in qualità di paziente l'influenza di un altro agente (per esempio l'informazione comunicatagli da un influenzatore).

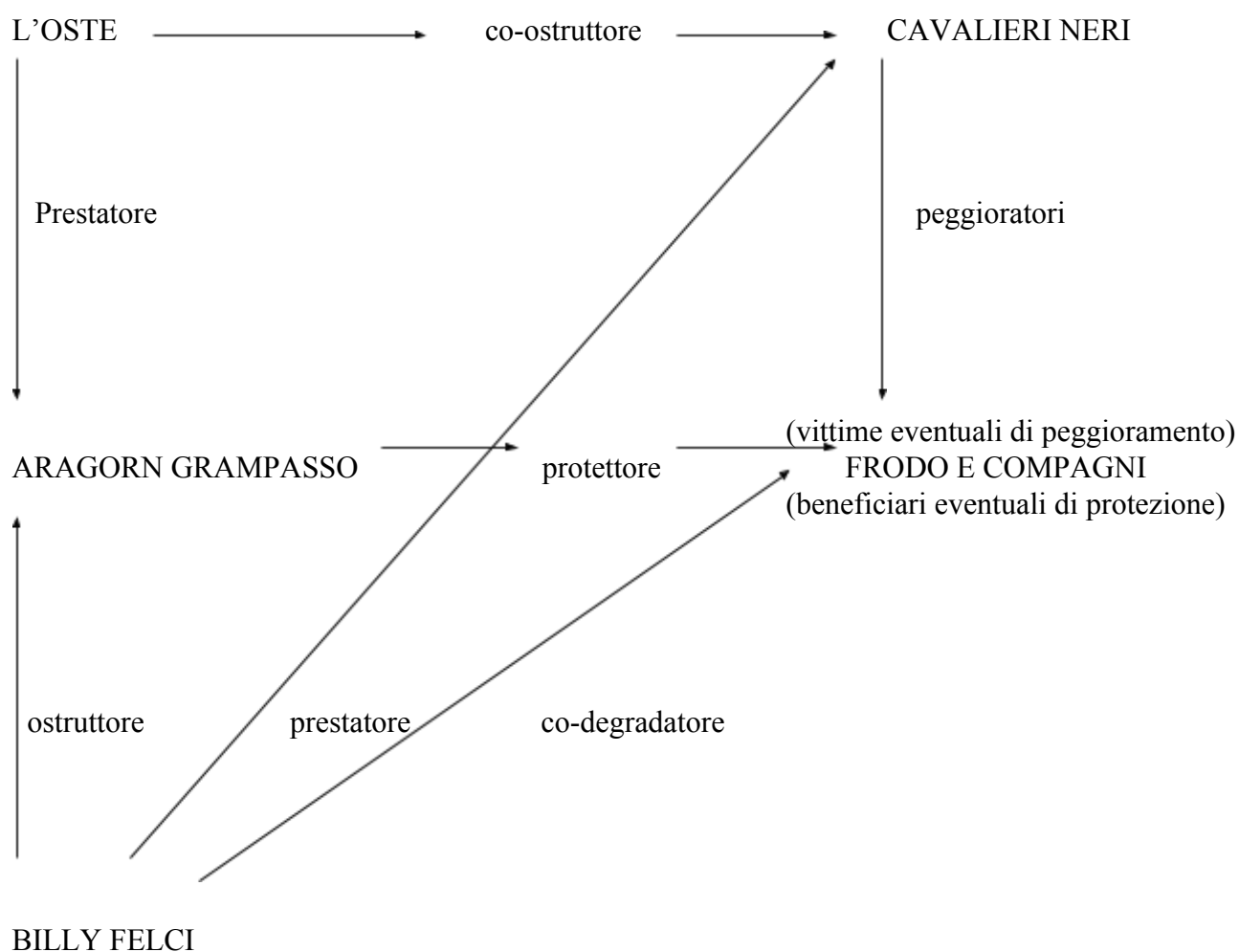
Dopo queste brevi premesse prendiamo ad esempio la situazione di Frodo all'inizio del secondo capitolo del libro primo quando, anni dopo aver ereditato l'Anello, riceve l'inaspettata visita di Gandalf.

Sul lato sinistro della pagina indicheremo le azioni subite o condotte da Frodo, mentresul lato destro segneremo i ruoli ricoperti e i cambiamenti del suo stato via via che questi avverranno.

Azioni	Ruoli
Frodo entra in possesso dell'Anello.	Paziente coinvolto nel suo stato. Paziente caratterizzato da una non conoscenza del suo stato.
Gandalf rivela a Frodo l'identità dell'Anello.	Informato del suo stato da un agente rivelatore. Paziente influenzato da un rivelatore ad essere insoddisfatto del suo stato.
Frodo decide di allontanarsi dalla Contea per portare l'Anello al sicuro.	Paziente che in seguito a questo processo di rivelazione e influenza concepisce un movente a reagire in virtù di una coscienza d'obbligo. Agente volontario eventuale, informato e motivato da moventi fondati.
Frodo decide di partire in incognito fingendo di traslocare nella terra natia.	Agente volontario di un compito che concepisce un programma di esecuzione.
Frodo decide di farsi aiutare nel compito dai suoi amici	Agente che per attuare il programma sceglie degli aiutanti
Frodo parte.	Agente volontario in atto.
Frodo viene inseguito dai Cavalieri Neri.	Paziente di un processo che tende a sfavorire il suo compito.
Frodo incontra sulla sua strada diversi aiutanti che lo aiutano a raggiungere Gran Burrone.	Beneficiario di azioni (processi) utili alla buona riuscita del suo compito.
Frodo si risveglia a Gran Burrone. Gandalf lo informa del successo della missione.	Paziente informato del buon esito di un'azione da lui svolta (in qualità di agente) da un agente informatore

Nel complesso potremmo definire il ruolo ricoperto da Frodo nel portare l'Anello dalla Contea alla Casa di Elrond come il ruolc.di un "agente volontario in atto che riesce nel suo compito".
Eppure emerge chiaramente come, già in questa prima parte del programma narrativo, i ruoli in cui Frodo viene a trovarsi lo vedano oggetto o di influenze o di azioni da parte di altri soggetti.
Il metodo bremondiano svela l'intrecciarsi dei diversi programmi narrativi tracciando il quadro, situazione per situazione, delle relazioni reciproche fra i diversi ruoli.

Nella sequenza che abbiamo analizzato possiamo schematizzare lo scontro tra i diversi agenti "prestatori" (aiutanti) e i diversi agenti "ostruttori" (antagonisti) di Frodo:

Nel caso particolare dell'episodio descritto nell'episodio della fuga al guado del Rombirivo (I, XII) dove Frodo viene salvato grazie all'intervento di Gandalf e di Elrond dall'inseguimento dei Cavalieri Neri, otteniamo il seguente schema:

Così come nota Bremond, certi ruoli specifici, come quelli del miglioratore o del peggioratore hanno la proprietà di "mantenere una serie di rapporti fissi con la costellazione dei ruoli associati."[35]

Un esempio più complesso è quello che descrive il ruolo del "Protettore" in relazione alla costellazione dei suoi ruoli associati. Prendiamo ad esempio il ruolo rivestito da Aragorn-Grampasso nell'episodio della notte alla locanda di Brea [36] in qualità di Protettore di Frodo e dei suoi amici:

[35] Ibid., p. 208
[36] Lord, I, IX

Il metodo di Bremond può risultare utile nel disporre i ruoli secondo i diversi possibili punti di vista ma difetta, a nostro parere, di sinteticità e di agilità nel dar conto di un testo complesso come quello del Lord.

In questi casi ci sembra più utile nel chiarire la complessità delle relazioni tra i ruoli e i personaggi, specie nelle situazioni di incontro o di scontro dialogico.

Ci limiteremo pertanto a portare un esempio della validità del metodo là dove esso venga applicato in particolari punti della struttura narrativa. Uno dei punti all'interno della struttura del Lord dove si concentra la complessità delle relazioni di ruolo è senz'altro il punto in cui Frodo, giunto alla sommità del Monte Fato, si arroga il potere dell'Anello rifiutandosi di portare a termine il suo compito, ovvero di gettarlo nella Voragine del Fuoco.

Soltanto l'intervento di Gollum, deciso anch'egli ad impossessarsi dell'oggetto, permette, seppure involontariamente, la realizzazione del compito assegnato a Frodo.

Quella dell'involontarietà dell'azione di un agente (o dei risultati imprevisti che l'azione di un'agente procura suo malgrado) è una delle molte possibilità che la logica narrativa di Bremond riesce ad individuare e ad analizzare meglio di quanto potrebbe fare un'indagine funzionale della sequenza presa in esame:

Azioni	Ruoli
Frodo giunge in cima al Monte Fato ma si rifiuta di distruggere l'Anello arrogandosene tutto il potere.	Frodo è nel ruolo di "agente che concepisce,, durante il corso dell'esecuzione del suo compito, un movente che lo incita ad interrompere l'esecuzione."
Gollum aggredisce Frodo strappando gli l'Anello dal dito...	Gollum è nel ruolo di agente volontario di un'azione…
"... ma così facendo perde l'equilibrio e precipita nella Voragine del Fato…"	.che ha come risultato un effetto involontario. "
L'Anello è distrutto, la missione di Frodo può dirsi compiuta.	Frodo è nel ruolo di"Agente che riesce nel suo compito grazie all'intervento di un prestatore involontario (Gollum)"

Come si può notare, nell'intrecciarsi dei diversi programmi narrativi i ruoli occupati dai diversi soggetti si accavallano in modo sincretico: Gollum risulterà pertanto e ostruttore e prestatore involontario. Bremond ci permette di avere una visione "stereoscopica" dei ruoli, ma non sembra in grado di inserire questa visione all'interno di un più preciso sistema strategico dove i diversi programmi narrativi si possano coerentemente inquadrare lungo assi e direttrici più definiti.

In questo senso le teorie avanzate da A. J. Greimas ci permetteranno nei prossimi capitoli di ricostruire il sistema dei ruoli all'interno di un modello strategico che mette in relazione non il semplice rapporto fra agenti e pazienti ma le linee di forza che si instaurano fra i diversi soggetti (nei loro differenti ruoli) e uno o più oggetti di valore.

$ 3. IL MODELLO ATTANZIALE

Riesaminando il modello delle "sfere d'azione", ovvero della "distribuzione delle funzioni secondo i personaggi" [37] proposta da V. Propp nel suo studio morfologico della fiaba, è noto come lo studioso franco-lituano A.J. Greimas abbia elaborato un nuovo modello detto "attanziale" che riduce la presenza degli attori (i personaggi) della fiaba ad un sistema composto da soli sei ruoli attanziali. [38]

Questi sei ruoli sono inseriti in una struttura composta dalle seguenti relazioni:

1) Soggetto/Oggetto: relazione di desiderio, equivalente a una relazione del tipo volente/voluto.

2) Destinatore/Destinatario: relazione di comunicazione dell'oggetto.

3) Aiutante/Oppositore: relazione conflittuale fra due programmi narrativi, l'uno volto a coadiuvare, l'altro volto ad opporsi al successo delle due precedenti relazioni.

Lo schema generale con cui solitamente il modello attanziale viene rappresentato è il seguente:

Destinatore ------ > Oggetto <------ Destinatario
↑
Aiutante ------ > Soggetto <------ Oppositore

Nel nostro caso ci troviamo a dover affrontare l'analisi di un testo narrativo in cui alla pluralità dei soggetti positivi i è associata la presenza di una schiera di soggetti negativi , detti comunemente antagonisti . Così come è pure emerso dall'analisi morfologica, nel Lord possiamo considerare gli antagonisti alla stregua di veri e propri soggetti legati da un rapporto di desiderio e ricerca nei confronti di un oggetto di valore (l'Anello) da essi disgiunto.

Appare quindi chiaro che un semplice modello attanziale, come quello sopra riportato, non può dunque dar conto della complessità dei molteplici rapporti attanziali. E non solo ove si consideri il sincretismo di ruoli (più ruoli attanziali possono essere ricoperti da un solo attore e più attori possono esprimere lo stesso ruolo) bensì proprio perché la pluralità dei soggetti corrisponde alla pluralità dei possibili punti di vista sarà doveroso considerare ogni soggetto (eroe o antagonista) come soggetto di un suo programma narrativo nonché soggetto di un particolare modello attanziale.

I modelli individuabili saranno tanti quanti i soggetti congiunti o disgiunti dall'oggetto di valore.

A questo primo livello d'analisi abbiamo individuato quattro modelli attanziali concorrenti. In luogo della denominazione del ruolo attanziale citiamo direttamente il nome o i nomi dei personaggi:

1) Soggetto = Frodo

Consiglio ------------> Anello ------------> Monte Fato
di Elrond

Forze del Bene -------> Frodo <----------- Forze del Male

---

[37] Propp, V. Ja. Morfologia della fiaba, op. cit., p.85

[38] Greimas, A.J., Semantique structurale. Recherche de methode, Paris, Larousse, 1966, (tr. it. Semantica strutturale, Milano, Rizzoli, 1969, p. 207)

2) Soggetto = Cavalieri Neri (emissari di Sauron)

Sauron -------------> Anello -------------> Sauron

Forze del Male -------> Cavalieri N. <------ Forze del Bene

3) Soggetto = Gollum

Gollum -------------> Anello -------------> Gollum

Gollum <----------- Frodo

4) Soggetto = Saruman

Saruman ---------> Anello ------------> Saruman

Vermilinguo --------> Saruman <--------- Forze del Bene
(Gandalf ,Ent...)

Nel primo schema, dove Frodo compare quale soggetto, emerge una notevole anomalia rispetto al modello generale proposto da Greimas. Infatti Frodo e l'Anello (soggetto e oggetto) si trovano in un rapporto di congiunzione là dove solitamente il soggetto è posto in una situazione di disgiunzione dall'oggetto.

Questa anomalia del rapporto implica che sull'asse della comunicazione (destinatore-oggetto-destinatario) Frodo si trovi in una posizione ambigua in quanto soggetto e oggetto di una destinazione. Ma l'anomalo ruolo attanziale ricoperto da Frodo meriterà l'intera attenzione del capitolo seguente ove tratteremo ampiamente dei suoi rapporti con l'Anello e con il contratto di destinazione che ad esso lo lega.

Ove invece si consideri il ruolo di Sauron così come compare nel secondo schema bisognerà notare come la sua figura si limiti ad impersonare i ruoli di destinatore e di destinatario, lasciando ai suoi emissari (I nove Servi dell'Anello e gli orchi) il compito di agire in qualità di soggetti della ricerca.

Tuttavia il programma narrativo sottostante questo secondo schema è il suo programma.

I suoi emissari non sono che schiavi, proiezioni della sua volontà e del suo potere. E la sua volontà e il suo potere sono tutt'uno con il potere che egli ha infuso nell'Anello del Potere. Non si deve dimenticare che Sauron è il Signore degli Anelli, nel momento in cui il titolo dell'opera diventa un importante indizio che privilegia un punto di vista, una chiave di lettura di tutta l'opera: Sauron non compare, è quasi innominabile e invisibile, non è dotato si sembianze antropomorfe, viene simboleggiato come un occhio rosso che scruta dalla Torre Oscura di Barad-Dur, è un anti-personaggio.

Eppure, allo stesso tempo può essere considerato quale deus ex machina (un dio del Male) e dal punto di vista narrativo i come il protagonista nascosto, il mandante e il destinatario di una "cerca", di un tentativo di ripristinare un ordine maligno sulla Terra di Mezzo.

La caratteristica di sincretizzare i due ruoli di destinatore e di destinatario accomuna questo secondo modello al terzo e al quarto, che vedono agire in qualità di soggetti rispettivamente Gollum e Saruman.

Gollum non ha aiutanti, è l'aiutante di se stesso e deve essere considerato sia nei suoi molteplici ruoli ricoperti, sia per le diverse maschere che indossa: "scurrile" e "servile" sono i due appellativi con cui Sam lo soprannomina. In effetti dovrebbe comparire anche nel primo schema: sia come aiutante, sia come oppositore di Frodo.

Saruman è il traditore così come traditore, doppiogiochista, è il suo servitore Grima Vermilinguo. Da un punto di vista narrativo il suo programma non è finalizzato alla restaurazione di un ordine (a differenza di Sauron e di Gollum egli non ha mai posseduto l'Anello), per questo motivo possiamo considerare la sua figura meno cardinale di altre rispetto all'economia della struttura narrativa.

In questi quattro modelli attanziali abbiamo esaminato il ruolo di quei soggetti che possono essere considerati tali in quanto messi in rapporto ad un oggetto di valore, una volta postulato che l'oggetto in questione sia l'Anello del Potere.

Così facendo non comparirebbe nel ruolo di soggetto colui che con Frodo deve essere considerato a tutti gli effetti nel suo ruolo "eroico" dì co-protagonista. Stiamo parlando di Aragorn, il cui programma narrativo non comprende un rapporto diretto con l'Anello.

L'Anello gli appartiene per "eredità" ma se poniamo l'Anello nel ruolo attanziale dell'oggetto, Aragorn risulta essere semplicemente un co-destinatore (fa parte di quel Consiglio di Elrond che destina la distruzione del prezioso) o al massimo un semplice aiutante in quanto membro della Compagnia dell'Anello.

In realtà l'oggetto di valore in rapporto al quale Aragorn risulta essere soggetto attanziale non è l'Anello ma il Regno. Da questo punto di vista se è vero che Sauron è soggetto di un programma teso a ripristinare un ordine maligno sul mondo, Aragorn è destinatore, soggetto e destinatario di un programma simmetricamente opposto.

In quest'ottica la lotta per il possesso o la distruzione dell'Anello diventa strumentale al ripristino di due ordini, di due poteri, ovvero di due mondi alternativi e contrapposti, il dominio del Male contro il regno del Bene.

Come si vede ci troviamo di fronte a più programmi narrativi che non sono solamente complementari ma che risultano specularmente contrapposti.

In questo senso i quattro modelli attanziali individuati possono essere riuniti in un unico modello che tenga conto in primo luogo del valore (positivo o negativo) congruente o meno "con lo spazio di valori che si definisce nel racconto."[39]
Questo modello vedrà dunque i diversi ruoli attanziali contrapposti gli uni agli altri, in questo modo:

[39] Il modello attanziale di Greimas viene riformulato in questi termini in: Caprettini, G.P. e Corno, D., Forme narrative e modelli spaziali, op. cit., pp. 38,39

SOGGETTO	VS	CONTRO-SOGGETTO
OGGETTO	VS	CONTRO-OGGETTO
DESTINATORE	VS	CONTRO-DESTINATORE
DESTINATARIO	VS	CONTRO-DESTINATARIO

I nostri quattro schemi daranno quindi origine ad un primo inventario dei ruoli e dei contro-ruoli attanziali e dei rispettivi attori in ruolo.

Sul lato sinistro e sul lato destro della tabella sarà possibile leggere in senso verticale i due programmi alternativi, connotabili eticamente come positivo e negativo.

SOGGETTI	CONTRO-SOGGETTI
Frodo Aragorn (Gandalf)	Gollum Cavalieri Neri ecc. Saruman
OGGETTO	CONTRO-OGGETTO
L'Anello Da distruggere per ristabilire il Bene	L'Anello Da riconquistare per ristabilire il Male
DESTINATORI	CONTRO-DESTINATORI
Consiglio di Elrond. (Elfi, Gandalf, Aragorn)	Sauron Gollum Saruman
DESTINATARIO	CONTRO-DESTINATARI
Monte Fato in quanto luogo della distruzione dell'Anello.	Sauron Gollum Saruman

Il programma sulla sinistra vede le forze del Bene congiunte ad un oggetto di valore negativo (dove il termine "contro-oggetto" dovrebbe essere usato per questo tipo di valutazione negativa) nonché destinatrici nella comunicazione dell’oggetto verso un destinatario identificabile con la distruzione dell'oggetto medesimo.

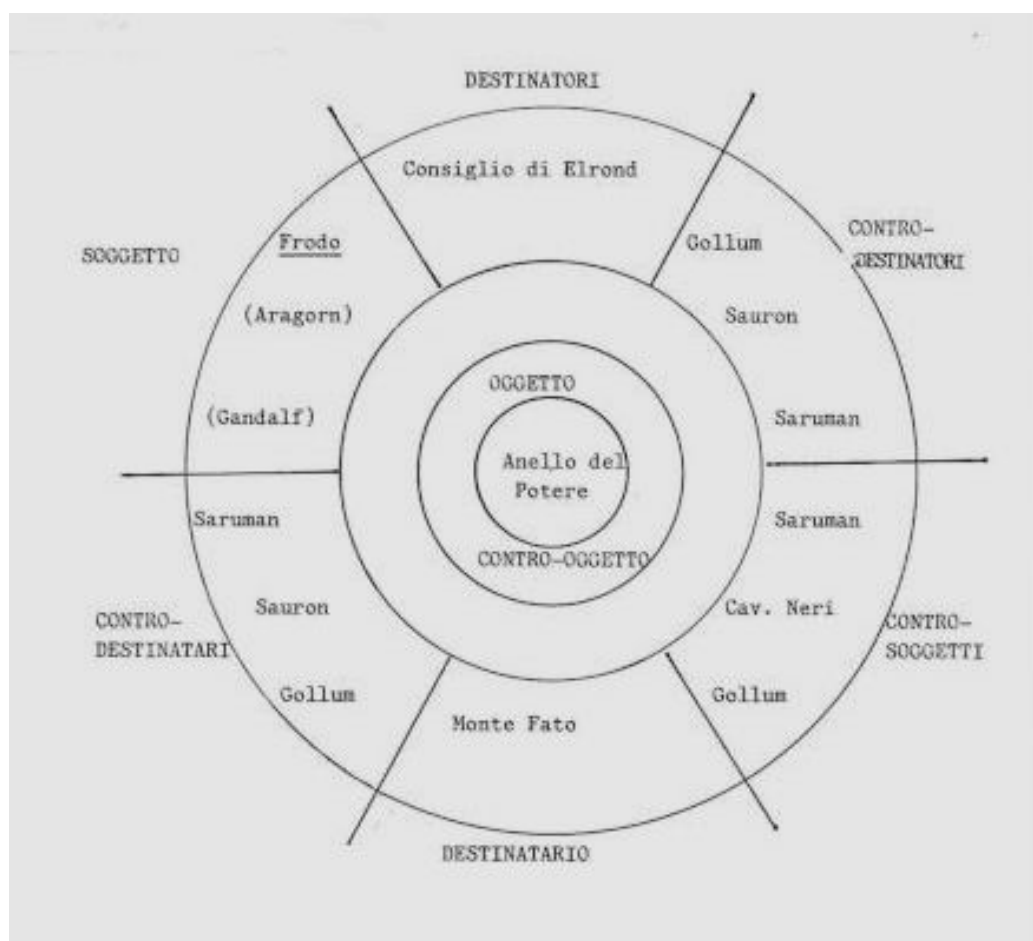
Questa comunicazione si attua grazie all'operato di un soggetto trasferitore (Frodo) che si trova in uno stato di congiunzione con l'oggetto.

Il programma leggibile sulla verticale sinistra della tabella vede diversi soggetti, tutti riconducibili e comunque funzionali alle forze del Male, che si muovono alla ricerca dell'oggetto (in questo caso considerato positivamente) per conto di destinatori che sono allo stesso tempo i destinatari della comunicazione (nel caso di Gollum egli è anche il soggetto attivo di questa ricerca).

Questa complessa situazione vede l'Anello al centro di uno scontro fra diversi programmi.

Possiamo tentare di raffigurare la mappa di questo scontro ponendo l'Anello al centro di cerchio di attanti e contro-attanti, di programmi e di contro-programmi, reciprocamente contrapposti, sovente anche da un punto di vista isotopico: il parallelismo speculare che organizza il sistema attanziale si può riscontrare anche in superficie a organizzare il sistema dei personaggi.

Nel Lord sono pochissimi i ruoli e personaggi a non trovare un riscontro diametralmente negativo in un loro doppio.

Anche il più unico dei personaggi, Gollum, una volta ucciso il suo corrispettivo buono (il povero Deagol), forma ‘ coppia con se stesso dividendosi tra la sua parte ancora non totalmente malvagia e la parte di sè ormai completamente soggetta all'Anello.
Lo schema sottostante ridisegna globalmente i modelli attanziali finora tracciati:

Il destinatario ultimo, l'unico vero destinatario della storia è impersonato da un luogo (un topos) chiamato appunto "destino", un luogo in cui i valori circolanti si scontrano e si annullano. A questo destino giunge l'Anello insieme ai due soggetti antagonisti, entrambi predestinati, ma un solo programma narrativo vince. Il fato decide la partita. Frodo è l'eroe, soggetto predestinato ad essere tale.

$ 4. IL PROGRAMMA NARRATIVO DEL SOGGETTO

L'organizzazione di ogni programma narrativo "trae spunto da una sequenza contrattuale iniziale" [40] ovvero dall'azione di un destinatore che opera l'attribuzione di una o più modalità nei confronti di un soggetto, dotandolo in questo modo di un sapere di un volere e di un potere.

Dotato di questi valori modali il soggetto diventa da semplice "soggetto di stato" un virtuale "soggetto del fare". In altri termini diviene un soggetto in grado di congiungere o di disgiungere oggetti di valore da altri soggetti di stato, slegati o legati a questi oggetti.

Questo sintagma contrattuale è inserito all'interno di una struttura narrativa che vede succedersi, nall'ordine, quattro unità sintagmatiche: "Disgiunzione - Contratto - Performanza - Congiunzione. [41]

Nel programma narrativo di Frodo, se preso in considerazione quale soggetto di un'azione narrativa, il sintagma contrattuale non trae origine da una disgiunzione tra il soggetto e l'oggetto ma da una loro congiunzione, fin dal momento in cui, all'inizio della vicenda, Frodo entra in possesso dell'Anello.

All'interno della sequenza contrattuale si possono distinguere tre momenti corrispondenti alle tre modalità di cui il soggetto viene investito. In un primo momento il destinatore fa sapere qualcosa al soggetto, ovvero fornisce il soggetto di una competenza. Quando nel secondo capitolo del primo libro Gandalf getta l'Anello nel fuoco del camino identificando l'identità dell'oggetto e comunicandola immediatamente all'ignaro Frodo, egli è nel ruolo di un destinatore che dota il soggetto di una competenza, di un sapere.

In un secondo tempo il soggetto viene dotato della modalità del volere. La volontà del soggetto è rivolta a volere l'oggetto. Nel nostro caso Frodo risulta investito piuttosto dalla modalità del non volere, ovvero dal desiderio di non possedere l'Anello. In altri termini il desiderio di Frodo consiste nel volere non volere, e riguarda in ogni caso la volontà di un soggetto (quella di distruggere l'Anello) che modifica il ruolo di Frodo da semplice soggetto di stato a potenziale soggetto del fare.

Il fare di Frodo corrisponde ad un programma di disgiunzione dall'Anello mediante la distruzione definitiva dell'oggetto, ovvero mediante una definitiva disgiunzione che rende impossibile l'eventuale congiunzione dell'oggetto con qualsiasi altro soggetto antagonista.

Il terzo momento della sequenza contrattuale vede l'attribuzione al soggetto della modalità del potere, ovvero della possibilità di i portare a termine il suo programma narrativo mediante l'acquisizione di mezzi atti a raggiungere lo scopo. Nel programma narrativo di Frodo queste possibilità sono solo in parte legate all'acquisizione di mezzi.

L'Anello stesso è un terribile mezzo di potere (non acquisito in seguito ad una prova). Semmai il potere necessario al buon esito del programma consiste nel potere di resistere al potere stesso. Le possibilità di riuscita sono qui insite nel progetto di distruzione dell'Anello e nell'impossibilità che l'antagonista (il controsoggetto) preveda questa mossa e ponga in atto dei provvedimenti per impedirla.

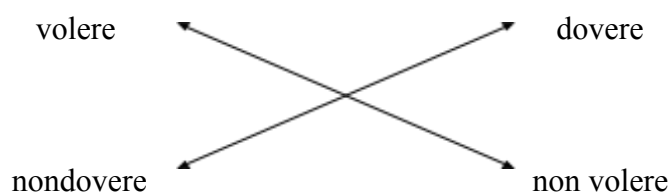
---

[40] Caprettini, G.P. e Corno, D., Forme narrative e modelli spaziali, op. cit., p.40

[41] Ibid., p.43

In questo modo il sintagma contrattuale investe il soggetto di modalità che lo inseriscono a pieno titolo nel suo ruolo attanziale. Tuttavia nel caso di Frodo, essendo già egli in rapporto di congiunzione con l'oggetto, non si verifiva un passaggio compiuto di ruoli da semplice soggetto di stato a soggetto agente di un fare. In Frodo il soggetto di stato e il soggetto del fare coincidono e sono attorializzati nello stesso personaggio.

L'essere pur sempre un soggetto di stato (in stato di congiunzione con l'Anello) comporta che Frodo sia investito di una quarta modalità: quella del dovere. [42]

Il fatto che Frodo sia un soggetto investito da un duplice statuto modale, implica un certo grado di contradditorietà all'interno del i suo programma narrativo.Sul piano semantico possiamo descrivere la situazione di Frodo distinguendo i due piani del volere e del dovere:

Questa situazione prospetta la compresenza di due programmi alternativi:

1) Dovere e non volere - Programma che corrisponde a quello concordato nel contratto con il destinatore.

2) Volere e non dovere - Programma che corrisponde ad un'eventuale violazione del contratto stipulato.

Questa contrapposizione di due programmi alternativi a disposizione del soggetto si connota come contrapposizione assiologica tra una scelta positiva (dovere e non volere) e una scelta negativa (volere e non dovere). I due corni del dilemma sussistono fino al momento chiave del sintagma performanziale, quando paradossalmente l'eroe (soggetto positivo per antonomasia) opera la scelta negativa, venendo meno al contratto.

Già negli esempi di analisi bremondiana avevamo individuato come, malgrado Frodo opti per una scelta non prevista dal crontratto stipulato i con i suoi destinatori, tuttavia il suo agire negativo produce un esito positivo, complice l'intervento di un antagonista.
Ora, anche dall'analisi del programma narrativo di Frodo, emerge una struttura specularmente ribaltata rispetto ai modelli canonici.

Ci troviamo di fronte all'inversione del primo e dell'ultimo dei sintagmi narrativi (là dove la struttura procede secondo la serie di Congiunzione-Contratto-Performanza-Disgiunzione).
E ci troviamo di fronte a un'inversione di polarità nelle modalità di cui il soggetto è stato investito (là dove Frodo viola il contratto con il destinatore, riuscendo comunque a rispettarlo). [43]

---

[42] Ibid.,p. 42

[43] Mentre la serie canonica dei sintagmi segue solitamente l'ordine: DISGIUNZIONE-CONTRATTO-PERFORMANZA-CONGIUNZIONE.

Emerge sempre di più il carattere anti-performanziale dell'agire di Frodo, nonché il carattere negativo delle prove cui viene sottoposto. Ed è lo stesso contratto che prevede un carattere di non inattivo al comportamento del soggetto, che viene prevalentemente sottoposto a delle ingiunzioni a non agire, soprattutto a non utilizzare l'Anello in quanto mezzo.

Nota bene Greimas, quando osserva che la violazione del contratto nega l'accettazione dello stesso negando altresì l'ingiunzione a 9 non agire. [44]

E' lo stesso Greimas a chiarirci in questo suo passo l'apparente carattere contraddittorio dell'agire di Frodo:

"L'alternativa posta dal racconto è la scelta tra la libertà dell'individuo (cioè l'assenza del contratto) e l'accettazione del contratto sociale. Solo dopo questa analisi complementare si rivela l'autentica significazione del racconto popolare che è come il mito - Levi Strauss lo ha intuito ed affermato - un modo di presentare delle contraddizioni, delle scelte ugualmente impossibili e insoddisfacenti" [45]

[44] Greimas, A.J., Semantica strutturale, op. cit., p.250
[45] Ibid., p.257

$ 5. L'OGGETTO DI VALORE

Come si è potuto constatare nelle pagine precedenti, nel Lord il programma narrativo del soggetto è difficilmente omologabile a quello classico dell'eroe fiabesco che agisce nella ricerca di un oggetto di valore da lui disgiunto.

Il problema dei rapporti sussistenti tra soggetto e oggetto di valore è stato esaurientemente trattato da A.J. Greimas, e sulla scorta dell'ipotesi greimasiana cercheremo di chiarire le caratteristiche dell'oggetto di valore del Lord, ovvero dell'Anello.

Secondo Greimas (1) il valore di un oggetto dipende in gran parte dai rapporti e dalle relazioni che questo intrattiene con i soggetti. Le relazioni che intercorrono tra un soggetto e un oggetto (e le loro trasformazioni) possono essere di due tipi:

1) di Congiunzione (S ∩ 0) quando il soggetto è congiunto all'oggetto (rapporto che da luogo ad un valore "realizzato").

2) di Disgiunzione (S U 0) quando il soggetto è disgiunto dall'oggetto (rapporto che da luogo ad un valore "virtuale").

Ogni racconto si pone sul piano sintagmatico come una concatenazione di disgiunzioni e di congiunzioni (ovvero di "virtualizzazioni e di ‘"realizzazioni")tra soggetti e oggetti il cui valore è determinato in relazione a questo processo. Il valore di un oggetto è quindi relativo alla sua congiunzione o alla sua disgiunzione dal soggetto.

(1) Greimas, A.J.,Du sense II.Essais semiotiques, Paris, Seuil, 1983,
(tr. it. , Del senso II.Narrativa, modalità, passioni,Milano,Bompiani, 1985, p.17)

Citando direttamente Greimas possiamo dire che: "In altre parole Il soggetto non da alcun valore a un oggetto se questo oggetto non i appartiene già ad un altro soggetto". (1)

All'interno del Lord ci imbattiamo in due tipi di trasferimento dell'oggetto di valore (l'Anello) che costituiscono due tipi particolari, diremmo due casi limite, ovvero il ritrovamento dell'Anello e la sua cessione a Frodo all'inizio della vicenda e la distruzione del medesimo nel finale.

Questi due casi investono due aspetti particolarmente importanti del problema, ossia riguardano ciò che concerne l'origine e il destino dell'Anello.

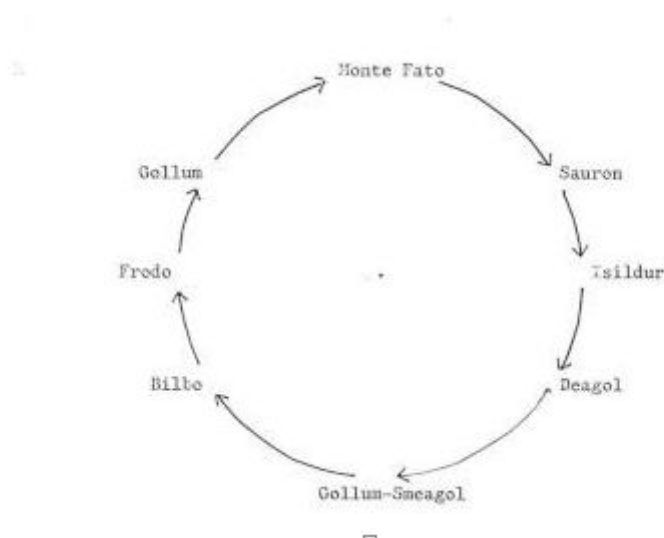
Importanti perché pongono il problema della provenienza dell'oggetto di valore nel momento in cui sorge per la prima volta come valore virtuale, nonché quello della sua destinazione allorquando viene disgiunto dal suo possessore.

Ci sembra utile quindi ripercorrere il curriculum compiuto dall'Anello nel suo passar di mano da un possessore all'altro. L'Anello del Potere trae le sue origini dalla malvagità di Sauron che lo forgia nel fuoco vulcanico del Monte Fato, infondendogli un potere di controllo e di dominio sul mondo. A Sauron viene sottratto con la forza dalla spada di Isildur (la stessa che nel Lord viene portata da Aragorn), il quale però lo smarrisce nelle acque del Grande Fiume. L'Anello viene ritrovato dopo un lungo periodo da due amici:

(1) ibid n. 720

Deagol e Smeagol (meglio conosciuto col soprannome di Gollum). Quest'ultimo si impossessa del prezioso uccidendo l'amico e ne diventa il i custode fino al giorno in cui lo hobbit Bilbo Baggins glielo sottrae involontariamente (ritrovandolo per caso).

Bilbo riporta consè l'Anello nella Contea, ignaro dell'identità dell'oggetto e dell'entità dei suoì poteri, escluso quello di rendere invisibile chi lo indossa. Da questo punto hanno inizio le vicende narrate nel Lord: Bilbo lascia in dono l'Anello a Frodo che ne rimane in possesso da qui alla fine quando, involontariamente, Gollum precipita insieme all'Anello nella voragine del Monte Fato.

Il percorso che l'Anello segue nei suoi passaggi da un soggetto all'altro disegna una circonferenza che nel finale si richiude, formando come un'isotopia simbolica tra la forma dell'oggetto e il tragitto del suo destino che ha la forma appunto di un anello:

La circolazione dell'Anello avviene attraverso otto passaggi che sì possono ricondurre a tre diversi tipi di mediazione:

1) Creazione/Distruzione
2) Perdita/Ritrovamento
3) Donazione/Sottrazione

Appartengono al primo tipo i due passaggi estremi, quelli della creazione e della distruzione dell'Anello (Monte Fato/Sauron e Gollum/Monte Fato).

Al secondo tipo di mediazione si possono ricondurre i due passaggi intermedi, quelli che implicano la perdita o il ritrovamento dell'Anello (Isildur/Deagol e Gollum/Bilbo).

All'ultimo tipo si riferiscono quei passaggi intermedi che comportano o una donazione volontaria (Bilbo/Frodo) o una sottrazione violenta (Sauron/Isildur, Frodo/Gollum e Deagol/Gollum). All'interno di questi otto passaggi dell'oggetto da un soggetto all'altro si possono evidenziare forti isotopie che collegano fra loro le diverse congiunzioni.

Ad esempio l'Anello viene sottratto prima a Sauron e infine a Frodo mediante l'amputazione del dito. Inoltre i rapporti Deagol/Gollum e Bilbo/Frodo sono entrambi inseriti in una cornice del tipo

"Dono di compleanno". Ancora: nei due casi in cui l'Anello viene smarrito e poli ritrovato il ritrovamento avviene per puro caso, da parte di soggetti che ne ignorano il valore.

Occupandoci dell'origine e del destino dell'Anello non possiamo fare a meno di notare come il luogo d'origine e il luogo a cui l'oggetto viene destinato coincidono nella voragine del Monte Fato (nell'originale inglese il suo nome è Mount Doom il significato del termine Doom non si può limitare a "fato" o "destino" ma si estende a "condanna", "distruzione", ‘giudizio universale", connotando dunque un significato escatologico e apocalittico).

Dunque il fato compare quale destinatore e destinatario ultimo delle transazioni che l'Anello opera da soggetto a soggetto. Possiamo dire infatti che l'oggetto stesso operi le sue scelte rispetto al soggetti e non viceversa, come accade solitamente, ed è chiaro fin dagli esordi del romanzo, quando Gandalf svela a Frodo la reale identità dell'Anello:

"Un Anello del Potere vive la propria vita: può benissimo scivolare a tradimento, ma il suo custode non lo abbandonerà mai. (...)

“Non era Gollum, Frodo, a prendere le decisioni:era l'Anello. Fu l'Anello stesso ad Andarsene". (...)

"Dietro a questo incidente vi era un'altra forza in gioco, che il creatore dell'Anello non avrebbe mai sospettata. E' difficile da spiegarsi, e non saprei essere più chiaro ed esplicito: Bilbo era destinato a trovare l'Anello, e non il suo creatore." (Lord, p. 89)

La caratteristica di essere soggetto del proprio destino si pone in contraddizione con il ruolo di "oggetto" che l'Anello riveste i nella struttura attanziale dell'opera. Questa contraddizione comporta che l'oggetto di valore circoli attraverso congiunzioni e disgiunzioni di tipo apparentemente gratuito, quali l'essere perduto o l'essere trovato. Come nota Greimas, in questi casi:

"E’ come se, all'interno di un universo assiologico dato, i valori circolassero a circuito chiuso. Gli apparenti trovare e perdere sono in realtà congiunzioni e disgiunzioni assolute attraverso le quali questo universo immanente comunica con un universo trascendente fonte e depositario dei valori fuori circuito." [46]

Ci troviamo di fronte a due mondi che si oppongono assiologicamente: l'Anello appare, rispetto ai valori del mondo positivo, come un depositario di valori negativi, di anti-valori. L'unico modo di neutralizzare questi valori consiste nel mettere in comunicazione questi due mondi. Ma questa operazione sintattica non può che essere compiuta se non da un soggetto non appartenente nè a un mondo nè all'altro.

Il destino dell'Anello si compie dunque tramite un outsider, Gollum, che riesce a mediare i due universi, congiungendosi al destino stesso dell'Anello .

La creazione e la distruzione di un oggetto di valore danno luogo all'instaurazione e alla destituzione del rapporto semiotico tra i l'oggetto e i soggetti.

La distruzione dell'Anello corrisponde così alla distruzione dei soggetti legati alla sua ricerca, che semioticamente esistono solo in quanto soggetti di questa ricerca (Gollum, Sauron e le forze del

---

[46] Ibid., p. 27

male in genere, tra cui Saruman e Vermilinguo) e al finale allontanamento dalla scena di quei soggetti che hanno voluto la distruzione dell'oggetto (Frodo, Gandalf e gli elfi che nell'epilogo lasciano per sempre la Terra-di-Mezzo).

Dopo aver esaminato il tipo di rapporti disgiuntivi e congiuntivi che i soggetti e l'oggetto intrattengono nella nostra storia passiamo ad esaminare come questi rapporti sono orientati dal punto di vista narrativo.

Partiamo dalla situazione iniziale dove due soggetti, rispettivamente:

S1 = Forze del Bene

S2 = Forze del Male

sono orientati verso un solo oggetto

O = Anello del Potere

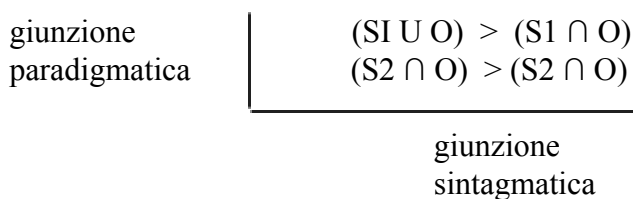
trovandosi in una situazione così rappresentabile:

(S1 U O) (S2 ∩ O)

ove il fatto stesso che Sl si trovi congiunto a O implica che S2 ne sia disgiunto.

Questa è la descrizione, a livello paradigmatico, della situazione Iniziale.

Se ora consideriamo la narratività come una concatenazione degli stati narrativi sul piano sintagmatico possiamo sviluppare questo modello in modo da rendere possibile seguire le trasformazioni di stato nelle relazioni fra soggetti e oggetto. Nel nostro caso l'evoluzione da uno stato iniziale ad uno finale può essere così descritta:

giunzione paradigmatica	(SI U O) > (S1 ∩ O) (S2 ∩ O) > (S2 ∩ O)
	giunzione sintagmatica

Questo schema si riferisce al caso (invero poco frequente) in cui alla disgiunzione tra S1 e O non corrispone una congiunzione tra S2 e O, bensì la definitiva impossibilità che i due soggetti (o soggetti in genere) possano congiungersi all'oggetto.

Sul piano paradigmatico la situazione finale si configura così: (S1 ∩ 0 O) (S2 ∩ O)

Il passaggio dalla situazione iniziale a quella finale è resa possibile dall'azione di quelli che Greimas indica come "soggetti trasformatori" (che chiameremo S3) e che possono identificarsi o meno con i due soggetti antagonisti Sl e S2. [47]

[47] Ibid., p. 33

Nel caso del Lord possiamo individuare Frodo quale soggetto "realizzato" (ovvero congiunto all'oggetto di valore). Egli si può considerare al medesimo tempo S1 (soggetto di stato) e S3 (soggetto trasformatore). Frodo opera, nel medesimo tempo, al fine di:

1) Disgiungersi dall'oggetto, operando secondo un fare trasformativo
che possiamo definire di rinuncia:

F trasf. [(S3=S1) □(S1 U O)]

2) Disgiungere l'oggetto dal virtuale soggetto concorrente S2, secondo un fare trasformativo di privazione:

F trasf. [(S3=S1) □(S2 U O)]

Notiamo come questa seconda trasformazione non venga nemmeno contemplata nei casi indicati da Greimas, il quale prevede che alla rinuncia possa far seguito esclusivamente una donazione o, in via eccezionale, che la donazione non comporti necessariamente una rinuncia (comunicazione di tipo partecipativo). [48]

Nel Lord ritroviamo lo schema del tipo "rinuncia/dono" quando Bilbo lascia a Frodo L'anello, mentre possiamo individuare un principio di comunicazione partecipativa nel momento in cui il Consiglio di Elrond affida a Frodo l'Anello perchè venga distrutto. Frodo infatti da quel momento in poi non può essere considerato il "proprietario" dell'Anello ma solamente il suo "portatore". In questo senso bisogna considerare Frodo una pars pro toto che disponendo dell'anello a suo piacere viola gli accordi presi.

Il problema è che ci troviamo di fronte a un oggetto i cui valori investiti sono più di uno : l'Anello risulta desiderabile e non desiderabile allo stesso tempo. Può essere considerato sia come semplice produttore di servizi , oppure come un oggetto produttore di beni , che possono essere positivi o negativi per i diversi soggetti.

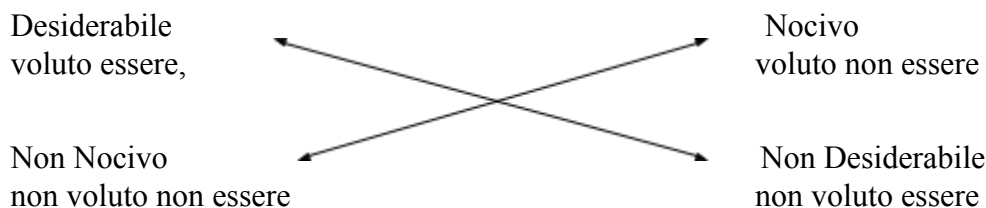
In quanto produttore di servizi, ovvero in quanto semplice mezzo magico l'Anello viene più volte usato da Frodo per rendersi invisibile (ad esempio quando nel decimo capitolo del secondo libro Frodo indossa l'Anello per sfuggire a Boromir) ma in diversi altri casi possiamo dire che sia l'Anello stesso ad infilarsi al dito di Frodo (alla locanda di Brea e a Colle Vento).

Generalmente Frodo riesce però a resistere alla tentazione di utilizzare o di farsi utilizzare dall'Anello, ed è questa la forza che gli permette di sopportare la prova a cui è sottoposto.

E' come se l'Anello fosse dotato di una sua volontà in grado di annullare la volontà di chi lo possiede: la sua desiderabilità, la sua utilità e la sua nocività, sembrano essere le principali categorie attorno alle quali si instaura in gioco delle passioni che l'Anello è in grado di suscitare nei diversi soggetti.

Questo gioco di passioni contrapposte fra loro si può inquadrare all'interno di una struttura modale del tipo seguente:

---

[48] Ibid. , p. 35,36

Si possono fare le seguenti considerazioni:

1) L'Anello è desiderabile e nocivo allo stesso tempo.

2) Il fatto che sia desiderabile implica che esso sia non nocivo.

3) Il fatto che sia nocivo implica che sia non desiderabile.

Da queste osservazioni possiamo dedurre l'esistenza di tre livelli:

1) L'Anello è desiderabile ad un livello edonistico. Personaggi come Bilbo o Gollum non desiderano l'Anello per nessun secondo fine ma solo perchè ne sono schiavi.

2) L'anello è desiderabile ad un livello pragmatico. Può essere considera to utile semplicemente perchè rende invisibili (Bilbo e Gollum se ne servono solo a questo scopo) ma può anche essere considerato per il potere che può esercitare sul mondo (Boromir lo desidera per utilizzarlo contro Sauron).

3) Questo potere sul mondo può essere però diversamente giudicato se considerato ad un livello etico. A questo livello i personaggi positivi Sl investono nell'oggetto dei disvalori negativi, eticamente non desiderabili e pragmaticamente nocivi.

Proprio sul presupposto che differenti valori vengono investiti per differenti gruppi di soggetti è basata la strategia messa in opera dalle forze del bene per sconfiggere Sauron. Sauron infatti, investendo nell'Anello un valore pragmatico (il dominio sul mondo) non immagina certo che il potere dell'Anello possa essere giudicato, a livello etico, come negativo in sè.

Dunque si attende da parte dei suoi nemici un utilizzo pragmatico del potere dell'Anello. Le forze del Bene agiscono dunque di sorpresa investendo nell'Anello dei disvalori di cui l'antagonista non è a conoscenza.

Solamente nel finale questo progetto rischia di fallire quando, ai bordi della voragine, lo scontro per il possesso dell'Anello si sposta prima sul piano pragmatico (Frodo si proclama Signore dell'Anello) e poi sul piano edonistico (Gollum, per un attimo, torna in possesso del prezioso). Infine è il fato a disgiungere definitivamente l'oggetto da ogni valore, ricacciando il male nel baratro, sul fondo di quell'universo ctonio dal quale era sorto.

SECONDA PARTE

I MODELLI SPAZIALI

§ 1. L'ORGANIZZAZIONE SEMANTICA DELLO SPAZIO

In questa seconda parte della nostra tesi intendiamo avanzare e verificare alcune ipotesi riguardanti l'organizzazione dello spazio all'interno di un mondo possibile come quello costruito e descritto da J.R.R. Tolkien nel Lord.

Se è vero che l'organizzazione di uno spazio da luogo alla separazione in superfice di zone delimitate e polarizzate semanticamente, possiamo supporre che, non diversamente da quanto avviene nella generazione del senso nelle strutture narrative, l'organizzazione semantica dello spazio dipenda da un processo generativo analogo.

Possiamo dunque ipotizzare l'esistenza di modelli spaziali-semantici immanenti, individuabili al di sotto del piano della manifestazione dello spazio narrato. Questi modelli spaziali sono organizzati assiologicamente a partire da un'opposizione semantica originaria che si converte via via in strutture semantiche più superficiali che si correlano a porzioni di spazio, connotando così lo spazio di un senso.

Il processo che ipotizziamo ricalca dunque la teoria greimasiana della generazione del senso: un processo generativo le cui componenti "si articolano le une in rapporto alle altre secondo un percorso che va dal più semplice al più complesso, dal più astratto al più concreto".[49]

Il mondo in cui Tolkien ambienta il Lord poggia sopra un'opposizione semantica-assiologica del tipo:

BENE VS MALE

che si converte in strutture più complesse una volta correlata sul piano spaziale all'opposizione:

OVEST VS EST

dando così origine ad una prima polarizzazione semantica-assiologica dello spazio che possiamo formulare nel modo seguente:

BENE=OVEST VS MALE=EST

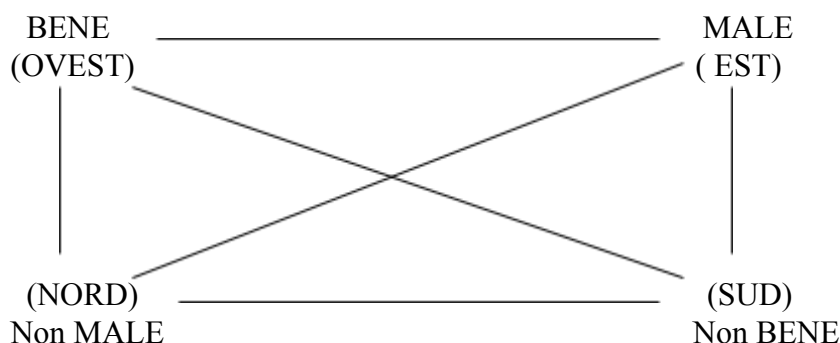
I richiami testuali che verificano questa contrapposizione sono numerosissimi (ci riserviamo di citarli in seguito per non interrompere la formulazione dell'ipotesi), così come altrettanto numerosi sono i riferimenti ad un ulteriore polarizzazione dello spazio: questa seconda polarizzazione contrassegna (in modo meno marcato rispetto all'opposizione EST-OVEST) il NORD come positivo e il SUD come negativo.

E' dunque possibile formulare una seconda relazione (complementare alla prima) in questi termini:

Non MALE = NORD VS Non BENE = SUD

---

[49] Magli, P. e Pozzato, M.P. "Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas", în Greimas, A.J. Del senso II. Narrativa, modalità, passioni, op. cit., p. III

Appare chiaramente che queste due relazioni, EST-OVEST e NORD-SUD, corrispondono all'articolazione logica di un'unica categoria semantica, rappresentabile nel seguente quadrato semiotico:

Dal quadrato emerge un rapporto di complementarietà che lega implicitamente l'OVEST al NORD su di unasse e il SUD all'EST sull'altro asse.

Questi due assi della complementarietà stabiliscono in questo modo (ad un livello gerarchicamente superiore) una relazione di contrarietà:

NORD/OVEST = BENE VS SUD/EST = MALE

Questa relazione di contrarietà che si stabilisce fra i due assi complementari consente un'operazione di disgiunzione, ovvero di suddivisione dello spazio (del mondo) in due parti separate.

Consente quindi di tracciare una linea di frontiera sul quadro del mondo (linea che corre da SUD/OVEST a NORD/EST, ovvero lungo gli assi contraddittori del quadrato).

Questa operazione di disgiunzione pone le condizioni (come vedremo nel prossimo capitolo) per eventuali operazioni sintattiche di trasformazione, ponendo quindi le condizioni stesse della narratività.

L'universo tolkeniano è un universo dicotomico, diviso da una concezione manichea tra mondo e antimondo, tra spazio del Bene (umano o sovrumano) e spazio del male (spazio del mostruoso, del demoniaco). [50]

Tuttavia la divisione del mondo tra Bene e Male non è frutto di una spartizione originaria: di per sè lo spazio della Terra-di-mezzo è assiologicamente neutro; i valori o i disvalori vi si affermano scontrandosi, dando origine alla spartizione.

Il Male e il Bene vi insediano le loro roccaforti, come su un terreno da conquistare o da difendere, da occupare o da liberare.

[50] Sulla dicotomia dell'immaginario medievale tra l'"umano" e il "demoniaco": Appiano Caprettini, A. , Mondo e antimondo. Il sacro e il mostro in un corpus tardo- medievale, Torino, Giappichelli, 1983.

"Sembrava che le forze del male, un tempo insediate nel Bosco Atro e poi cacciate via dal Bianco Consiglio, riapparissero ora centuplicate nelle vecchie fortezze di Mordor" (Lord, p. 74)

Lo spazio del Male è dunque uno spazio "occupato", dal quale esso sì protende come un'ombra a minacciare la parte "libera" (dal male) del mondo.

All'Est occupato dal Male (Mordor) si contrappone dunque l'Ovest, come spazio libero, ove rifugiarsi o fuggire:

"Frodo incontrava Spesso strani Nani di terre lontane alla ricerca di un rifugio ad Ovest"
(Lord , p. 74)

e ancora nel secondo capitolo del libro primo:

“ gli Elfi fuggono verso Ovest (...) 'Stanno percorrendo centinaia e centinaia di miglia attraverso il Mare, con le vele issate al vento; vanno ad Ovest e ci lasciano qui' "
(Lord, p.76)

Fin dalla formula d'esordio "Tre Anelli ai Re degli Elfi..." (Lord p.23) il Male, incarnato dall'Oscuro Sire (Sauron) e dal suo Anello, è presentato come un "Ombra nera" che da Mordor minaccia di scendere sull'intera terra.

E quando Gandalf (nel secondo capitolo del libro primo) legge la formula incisa sull'Anello "Frodo rimase muto e immobile. "il terrore, giganteggiante come una nuvola nera sorta da Est per inghiottirlo, sembrava stringerlo in una morsa."
(Lord; p. 83)

Il termine "Ovest del Mondo"(Lord,p.202) corrisponde dunque nella geografia politica della Terra-di-mezzo alla parte libera del mondo, ovvero a quella parte nord-occidentale che si contrappone a quella sud-orientale ove è sita la Terra di Mordor.

Così se dal Sud giunge la minaccia, dal Nord proviene l'aiuto insperato di Aragorn, l'ultimo erede della "stirpe dei Re", appartenente al popolo dei Raminghi "Gli ultimi superstiti a nord del grande popolo degli Uomini dell'Ovest"(Lord, p. 283), come spiega Gandalf a Frodo, al suo risveglio a Gran Burrone.

La stessa Casa di Elrond viene definita "l'ultima Casa Accogliente ad est del Mare", ovvero l'ultimo avamposto dell'Occidente prima l della frontiera col Male. (Lord , p. 288)

La separazione tra il Nord e il Sud corrisponde alla separazione tra i due antichi regni, un tempo uniti, fondati dagli Uomini dell'Ovest (la stirpe proveniente dall'isola di Numenor), ora decaduti. Questa rottura dell'integrità del Regno è simboleggiata dalla "Spada che fu Rotta" che a Gran Burrone viene riforgiata e consegnata al legittimo erede dei due troni, Aragorn.

L'opposizione assiologica tra il Nord e il Sud è dunque conseguente e secondaria rispetto all'opposizione Est-Ovest.
Allo stesso modo possiamo giudicare secondarie, rispetto alle contrapposizioni poste sul piano orizzontale (Est-Ovest, Nord-Sud), quelle contrapposizioni poste sul piano verticale dello spazio.

La principale opposizione semantica-assiologica individuabile sul piano verticale è quella che polarizza lo spazio secondo la relazione seguente:

BENE=ALTO VS MALE=BASSO

Questa opposizione, in ogni caso, non solo è secondaria rispetto alla polarizzazione semantica orizzontale, ma è per così dire "confermata" da alcune eccezioni: va dunque distinta dall'opposizione tra "piccolo" e "alto", ciò che è piccolo (gli Hobbit o i Nani, ad esempio) non è necessariamente malvagio, anzi, si contrappone all'ambiguità della "Gente Alta", sovente alleata del Male. In ogni caso questa opposizione è valida solo in termini di riferimento allo spazio sul piano verticale; non si riferisce dunque al giudizio correlato all'altezza o alla bassezza di cose o persone.

Più precisamente la polarizzazione semantica dello spazio verticale corrisponde ad una suddivisione tra spazio aereo, spazio terrestre, e spazio sotterraneo, suddivisione che, come ha notato J. Lotman nel suo studio sui modelli spaziali letterari, corrissponde ad una ripartizione del mondo operata secondo una "struttura verticale tripartita". [51]

In ogni caso la divisione tra il Bene e il Male può essere individuata anche all'interno di questi singoli piani: nello spazio aereo il dominio benigno delle aquile è contrapposto a quelo maligno dei Nazgul (e qui la distinzione assiologica ritorna ad essere di tipo orizzontale: le Aquile scendono dal Nord, i Nazgul salgono dal Sud). Così all'interno dello spazio sotterraneo le suggestive grotte dei Nani vanno distinte dalla spaventosa voragine del Barlog.

A connotare assiologicamente lo spazio, a partire dall'opposizione semantica originaria intervengono via via opposizioni successive, più superficiali, a generare nuovi rapporti tra lo spazio e il senso.

Le contrapposizioni assiologiche disponendosi sugli assi orizzontale e verticale stabiliscono un rapporto semiotico in grado di generare i ulteriori rapporti.

Come ha intuito Juri Lotman: "Il modello spaziale del mondo ... diventa elemento di organizzazione intorno a cui vengono costruite anche le sue caratteristiche non spaziali." [52]

L'organizzazione assiologica dello spazio è dunque il principio primario che regola l'organizzazione semantica del mondo: così, ‘ancora Lotman, ci conferma che "I concetti di valore morale e di collocazione spaziale intervengono unitamente: nei concetti morali è insito un tratto distintivo spaziale, e nei concetti spaziali, un tratto morale. La geografia si presenta come una varietà della conoscenza etica."[53]

L'organizzazione spaziale del mondo creato dalla fantasia di J.R.R. Tolkien riflette in particolare due concezioni etico-geografiche ben precise, due modelli spaziali che sono in primo luogo due modelli culturali.

Non è nostro intento aprire in questo punto della ricerca una parentesi sulle fonti culturali a cui attinse Tolkien nel comporre il suo universo, ma può essere interessante verificare come i

---

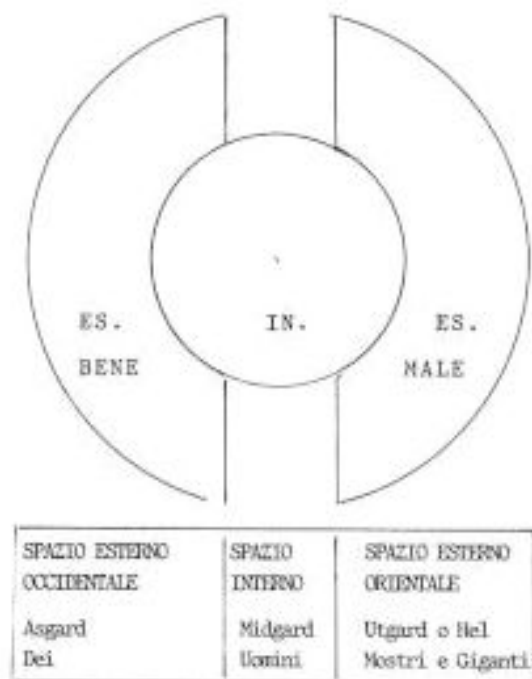
[51] (1) Lotman,J.,Struktura chudozestvammogo teksta, Moskva, Iskustvo, 1970 (tr. it.,La struttura del testo poetico,Milano, Mursia, 1972)
[52] Ibid. p. 264
[53] Lotman, J. e Uspenskij, B.A., Tipologia della cultura, Milano, Bompiani, 1975,p.184

meccanismi i di semantizzazione di uno spazio testuale siano simili ai meccanismi con cui le mitologie e le religioni organizzano le cosmologie.

Possiamo infatti correlare i due sistemi assiologico- spaziali individuati, quello orizzontale e quello verticale, a due diversi modelli culturali di immagine del mondo, prodotti in epoche e da culture diverse. Il primo modello è quello delle mitologie e delle religioni germaniche così come ci è stato trasmesso attraverso fonti medievali.[54]

Nella cosmologia dei germani lo spazio è organizzato semanticamente sull'asse orizzontale, dove si possono distinguere tre aree. Al centro vi è un'area delimitata da confini, il Midgard (letteralmente la Terra -di-mezzo) abitata dagli uomini. Ad oriente è situato l'Utgard o Hel (la terra oltreconfine, l'Inferno) popolata da mostri e giganti. A occidente vi è l'Asgard, la dimora degli dei.

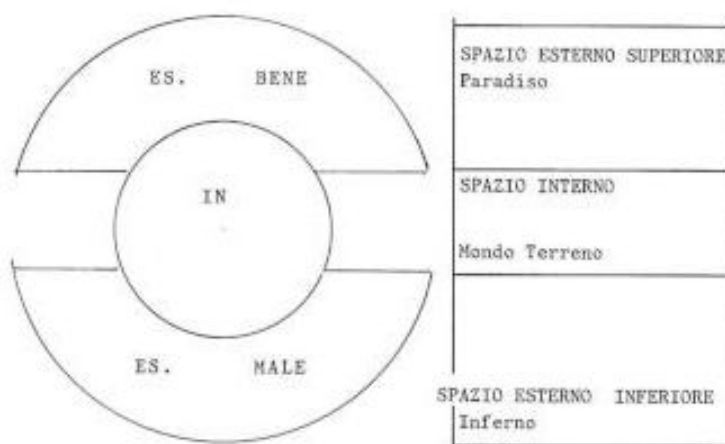
Questa cosmologia di tipo orizzontale può essere rappresentata mediante un modello spaziale come quello proposto dalla scuola di Tartu per descrivere l'organizzazione spaziale della cultura.[55]

SPAZIO ESTERNO OCCIDENTALE	SPAZIO INTERNO	SPAZIO ESTERNO ORIENTALE
Asgard Dei	Midgard Uomini	Utgard o Hel Mostri e Giganti

Modello orizzontale del quadro del mondo secondo la cosmologia dei Germani Il secondo modello di immagine del mondo è quello sviluppato dal cristianesimo medievale.

La cosmologia sviluppata in seno alla cultura del medioevo è semanticamente disposta sull'asse verticale e organizza lo spazio in tre aree: una terrestre, una celeste, e l'altra sotterranea, corrispondenti al Mondo Terreno, al Paradiso e all'Inferno. Nella sostanza il modello spaziale non differisce da quello proposto per descrivere la cosmologia germanica, ma in questo caso è orientato in senso verticale:

---

[54] Gurevic, A., Kategorìi srednevokoj kulturi, Moskva, Izdatel'stvo "iskusstvo", 1972 (tr. it. Le categorie della cultura medievale, Torino, Einaudi, 1983, p.49)

[55] Lotman,J. e Uspenskij, B.A., Tipologia della cultura, op.cit., p. 164

secondo la cosmologia del Cristianesimo nel Medioevo. Lo scontro che avvenne fra le due culture, quella pagana e quella cristiana, secondo le osservazioni dello studioso sovietico A. Gurevic [56] portò alla riorganizzazione delle immagini del mondo fino ad operare una commistione dei due modelli in uno solo, di tipo tridimensionale.

Nell'universo del Lord sono presenti entambi i modelli ma senza ombra di dubbio è il modello orizzontale, pagano-germanico, a risultare prevalente e originario rispetto al secondo modello, quello cristiano-medievale.

La caratteristica di questi due modelli è senza dubbio quella di ripartire in tre parti la divisione binaria tra lo spazio esterno e lo spazio interno.
Lo spazio interno risulta così essere, in ogni caso, lo spazio mediano tra due spazi esterni connotati come assiologicamente contrapposti.

Come notavamo all'inizio di questo capitolo, la Terra-di-mezzo risulta essere in origine uno spazio assiologicamente neutro, là dove i valori positivi e negativi risultano provenire dall'esterno, o meglio da due luoghi esterni.

Di ciò abbiamo svariate prove: gli Elfi (i "priminati") provengono da Valinor, nel Regno Beato di Aman ad Ovest del Mare; all'opposto l'Anello di Sauron proviene dal fuoco infero del Monte Fato.

Bene e Male provengono dall'esterno e, in un certo senso, all'esterno sono ricondotti. Ancora una volta il puro Bene è situato ad Ovest (in Alto, in un "oltre" separato) mentre il puro Male è collocato ad Est (in Basso, nel regno ctonio).

Dunque questi modelli evidenziano come i valori investiti risultino, come abbiamo già visto occupandoci dell'oggetto di valore, provenienti e destinati al "fuori"; un "fuori" che il testo ci indica chiaramente, contrassegnandolo con l'iniziale maiuscola, quando lo stesso Tom Bombadil, il Signore della Vecchia Foresta, rivela a Frodo la sua identità, dicendo: i

---

[56] (1) Gurevic, A.,Le categorie della cultura medievale, op. cit., p.72

"Il più anziano ecco chi sono (...) Tom era già qui, prima che i mari si curvassero; conobbe l'oscurità sotto le stelle quand'era innocua e senza paura: prima che da Fuori giungesse l'Oscuro Signore.". (Lord, p. 180)

Tom Bombadil e il suo regno rappresentano l'ultima isola superstite di un tempo e di uno spazio aldilà della contrapposizione tra il Bene e il Male, che l'Est si contrapponesse all'Ovest, l'oscurità alla luce.

L'originaria integrità del mondo è perduta per sempre, il Male è ormai parte integrante. del mondo e anche se ricacciato all'esterno può sempre ricomparire. La concezione tolkeniana del tempo, come quella dello spazio, è anch'essa d'origine pagana-medievale: come nella mitologia pagana il tempo corre verso la fine verso il Ragnarok l'apocalisse finale, il Crepuscolo degli Dei.

E anche in questo punto il cattolicissimo Tolkien sembra mettere in second'ordine la concezione cristiana: la redenzione dal Male appare sì come provvidenziale, ma ad ogni modo è provvisoria.

Il Bene appare quindi come il rifugio momentaneo, posto sempre aldiqua (o aldilà) di una frontiera che lo separa dal Male o semplicemente, come accade nel finale, dal Non Male.

A questo punto il nostro modello semantico-generativo i ha ormai raggiunto una "profondità" intermedia, prossima al piano della manifestazione.

Una volta dissociato in zone assiologicamente polarizzate, una volta individuate le gerarchie e diversi livelli che organizzano la suddivisione semantica dello spazio, lo spazio semantizzato si arricchisce di ulteriori connotazioni che raggiungono il piano superficiale della tematizzazione e della figurativizzazione, sempre seguendo un percorso che va dall'astratto al concreto.

Posti ad un livello intermedio troveremo dunque, correlati alla polarizzazione assiologica dello spazio, una serie di elementi appartenenti al "mondo naturale". Questi elementi (Acqua, Fuoco, ecc.) di per sè non sarebbero in grado di rinviare a significati costanti, ma sono dotati di senso proprio perchè correlati alla griglia semantico-spaziale individuata a livello profondo.

Gli elementi del "mondo naturale" sono dunque collegati all'organizzazione assiologica dello spazio, tramite la relazione con alcune "categorie" che a livello intermedio fungono da tramite fra gli elementi (e le figure) e la polarizzazione dello spazio.[57]

Nel mondo del Lord la principale coppia categoriale è a questo livello intermedio quella che oppone la luce al buio secondo la correlazione:

BENE=LUCE VS MALE=BUIO

Questa contrapposizione, una volta polarizzata assiologicamente, si associa alla costellazione di associazioni semantico-spaziali individuata fin'ora:

BENE=LUCE VS MALE=BUIO

BENE=OVEST VS MALE=EST

[57] Greimas, A.J.,Del senso, op. cit., p. 52

BENE=ALTO VS MALE=BASSO

Vediamo dunque come anche le categorie della luminosità o dell'oscurità significano solo in quanto correlate a categorie spaziali-assiologiche.

Ecco allora che l'alta luce dell'Ovest si contrappone alla bassa oscurità dell'Est: a livello figurativo vediamo dunque contrapporsi da una parte "l'Ombra nera" che "scende" sulla "Terra di Mordor" dove l'Oscuro Sire" è chiuso nella "reggia tetra" (come recita il sortilegio inciso sull'Anello, (Lord , p.83) e dall'altra la luce della Stella del Vespro, Eàrendil, detta anche la "Stella dell'Alta Speranza" che risplende nel cielo d'occidente, la cui luce è infusa nella fiala di Galadriel con cui Frodo sconfigge l'oscurità della tana di Shelob.

All'"Ombra nera" che scende dall'Est si contrappone la "luce bianca" che sale al tramonto dall'Ovest: "La stella della sera era sorta e brillava con bianco fuoco sui boschi ad occidente." (Lord, p.448)

L'opposizione categoriale tra luce e oscurità rispecchia i da vicino l'organizzazione semantica dei colori, un'organizzazione complessa che polarizza il Bianco e il Nero come i principali poli, positivo e negativo, di due vasti campi semantici.

Anche questa polarizzazione non è però assoluta: le sfumature del Bene vanno dal Bianco al grigio all'argento, che sono le tonalità di cui si tinge l'Occidente e le figure ad esso correlate, mentre il colore del Male è in tutto e per tutto il nero, o la confusione dei colori, a segnalare l'ambiguità morale (come nel caso di Saruman il traditore, detto appunto "Multicolore") o ancora, il rosso.

Queste opposizioni categoriali, abbiamo detto, supportano la disposizione semantica degli elementi naturali.

In questo senso il fuoco si può disporre semanticamente su diversi piani, a seconda che venga opposto all'acqua, o al fuoco stesso: il valore semantico degli elementi dipende dalla loro posizione rispetto a quelle categorie spaziali e semantiche sopracitate.

Il fuoco "basso" (sotterraneo) si opporrà quindi a quello "alto", le acque "chiare" o "luminose" si opporranno alle acque "scure" e "limacciose", il tutto rispettando la correlazione assiologica che associa l'alto e l'Ovest al Bene e il basso e l'Est al Male.

Così nello scontro sul ponte Khazad-dùm tra Gandalf e il mostruoso Barlog si oppongono due fuochi, il fuoco del Bene e il fuoco del Male:

"Il Barlog giunse al ponte. Gandalf era in piedi al centro della sala e con la mano sinistra si appoggiava al bastone, i mentre nella destra Glamdring scintillava, fredda e bianca. (...) ‘Non puoi passare' disse. Gli Orchetti tacquero, e si fece un silenzio di morte. 'Sono un servitore del Fuoco Segreto, e reggo la fiamma di Anor. Non puoi passare. A nulla ti servirà il fuoco oscuro, fiamma di Udùn. Torna nell'Ombra! Non puoi passare.'(...) Dall'ombra una spada rossa si rizzò fiammeggiante. Glamdring rispose col suo bagliore bianco." (Lord, pp. 411,412)

In questa scena il Bene e il Male sono associati a quasi tutte le categorie spaziali e semantiche individuate. Il ponte segna il limite tra l'Est e l'Ovest, il passaggio dal mondo sotterraneo delle miniere di Moria al cielo aperto, nonchè il confine fra l'abisso che sovrasta e il mondo terrestre. Il

fuoco della spada di Gandalf è il fuoco bianco e luminoso del Bene, che si oppone al "fuoco oscuro" e "rosso" del Barlog, originario delle profondità dell'Ombra.

Anche prendendo in considerazione il valore semantico dell'acqua dovremo valutarne la positività o la negatività in rapporto alle categorie con cui viene messa in relazione.

L'acqua dell'Est (quella di Mordor, o quella delle Paludi) è sempre velenosa, ma più in generale l'elemento acqua assume quasi sempre un valore positivo se opposta alla sua mancanza o al fuoco negativo. La presenza o l'assenza dell'acqua in corrispondenza dell'elemento terra distinguerà la terra verdeggiante e fertile della Contea da quella nera e arida di Mordor.

L'acqua e il fuoco vengono parimenti usati dal Bene come elementi purificatori, come armi contro il Male: il fuoco in quanto luce scaccia i Cavalieri Neri a Colle Vento (nel cap. XII del primo libro); parimenti l'acqua distrugge la fortezza di Saruman, spegnendo i fuochi dei suoi sotterranei infernali, e ancora viene usata per distruggere i Cavalieri Neri al guado sul Rombirivo, poche pagine dopo la loro fuga di fronte al fuoco, nell'episodio appena citato.

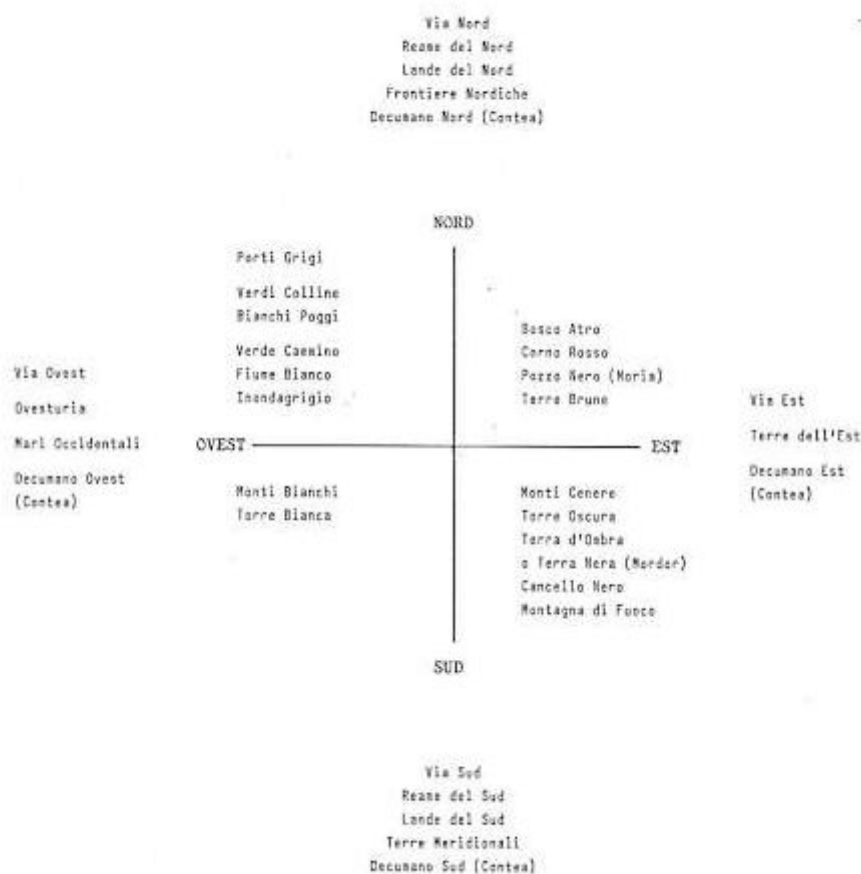
Come si vede il processo di semantizzazione procede risalendo gradualmente dalle opposizioni profonde alla superfice, connettendo via via tutta una serie di tratti distintivi, di categorie oppositive che polarizzano strutturalmente gli elementi spaziali. Lo spazio diventa a sua volta tratto distintivo (i "popoli dell'Ovest") e in quanto tale conferisce una connotazione morale alle figure cui è correlato, le qualifica, in certi casi le antropomorfizza.

Così gli elementi della natura: il vento se associato alla sua origine spaziale (del Sud, del Nord, ecc.) non solo assume un valore semantico, ma a livello superficiale diventa antropomorfo, assume le caratteristiche del personaggio.

Ciò accade, ad esempio, nel primo capitolo del terzo libro, quando Aragorn, Gimli e Legolas intonano un canto in ricordo di Boromir, rivolgendosi ai Venti dell'Ovest, del Sud e del Nord. Soltanto il Vento dell'Est non viene interrogato: " 'Avete lasciato a me il Vento dell'Est', disse Gimli, ‘ma io non ne parlerò'. 'Ad è bene sia così', rispose Aragorn. 'A Minas Tirith sopportano il Vento dell'Est, ma non gli fanno alcuna domanda.!' " (Lord, p. 513)

A questo punto, a questo livello, siamo giunti al piano della "semantica discorsiva" dello spazio. E' su questo piano superficiale che incontriamo un figurativizzazione di tutti quei tratti semantici che abbiamo individuato in profondità: ciò accade nella composizione della gran parte dei nomi di luogo, dei toponimi, che incontriamo nel testo.

I toponimi citati all'interno del testo del Lord sono più di seicentocinquanta (anche se molti luogi assumono nomi e soprannomi differenti per via delle molte lingue parlate nella Terra-di-mezzo), dei quali pochi sono quelli di espressione "Ovestron", ovvero scritti nella "Lingua Corrente" (quelli tradotti in italiano, per intenderci). Tutti gli altri hanno mantenuto la loro forma elfica e la loro traduzione ci porterebbe oltre gli obiettivi di nostra competenza.

E' interessante comunque notare che quasi tutti i toponimi espressi nella "Lingua Corrente" sono composti da quei tratti semantico-spaziali che abbiamo individuato, e si dispongono nello spazio rispettando e rispecchiando l'organizzazione profonda del senso, come si
può verificare nel seguente diagramma toponomastico:

Il modello è quadripartito a livello spaziale, ma è bipartito a livello di polazizzazione assiologica: per ognuno dei quattro i punti cardinali sono individuati dei "luoghi specifici" (e questo macro-modello si ripete a livello "micro" nella suddivisione della Contea), vie, lande, regni; ma all'interno di questa quadripartizione il senso si dispone sui due assi, negativo e positivo, dell'Est e dell'Ovest.

Su questi due assi si dispongono quei toponimi che riflettono le opposizioni categoriali individuate: luce-ombra, bianco-nero e così via, fornendo così allo spazio una "colorazione" semantica di riferimento, contestuale alla posizione dei principali luoghi (la Contea, Gran Burrone, Gondor, Mordor) sui quali si disporrà il percorso diegetico delle vicende narrate.

$ 2 I PROCESSI SINTATTICI NELLO SPAZIO

Se possiamo affermare che ogni racconto è ambientato in un mondo possibile , possiamo altresì asserire che, da un punto di vista strutturale, ogni mondo possibile è tale in quanto viene attraversato, percorso e organizzato da una storia possibile, ovvero da un racconto.

L'affermazione secondo cui il mondo non esiste se non in quanto attraversato da una storia corrisponde pressapoco ad un'altra affermazione: lo spazio non esiste se non è attraversato dal tempo.

Ancora una volta dobbiamo constatare come l'organizzazione dei modelli spaziali risulti essere strettamente connessa all'organizzazione delle strutture narrative.

E' il tempo ad organizzare dinamicamente lo spazio, l'asse diacronico ad organizzare sintatticamente gli elementi sincronici.

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato come lo spazio ripartito sia strutturato in correlazione segnica con le strutture semantiche: abbiamo cioè proposto dei modelli paradigmatici di tipo spaziale-assiologico che, nel loro insieme, vanno a costituire un certo quadro del mondo.

Possiamo dunque passare ad esaminare i processi dinamici che percorrono questo quadro statico nel momento in cui questo quadro diviene lo "scenario" di un meccanismo narrativo, di una storia che lo attraversa. Come abbiamo visto, alla base dell'organizzazione spaziale del Lord, vi è un quadro del mondo che, ad un primo sguardo, appare rigidamente diviso in due parti.

Questa situazione è la condizione primaria per la "raccontabilità" del mondo, come nota in questo passo G.P. Caprettini: "L'esistenza di un mondo "diviso in due parti ... è dunque fondamentale ai fini dell'esistenza stessa del racconto. Questo infatti solo così si può porre come procedimento, ad esempio verso la ricostruzione di un mondo unitario. Ma perché ciò avvenga le parti in gioco devono condividere anzitutto una struttura sintattica."[58]

Si postula dunque la necessità dell'esistenza di una frontiera o di un limite che separino le due parti del mondo; ma si postula altresì la necessità di un rapporto sintattico fra i due spazi, costituito in primis da una violazione della frontiera, dal superamento del limite.

Questo superamento del limite avviene sì nello spazio ma sopattutto nel tempo, tramite un "elemento rivoluzionario" che i dia origine ad una mutazione del quadro iniziale.

In questo senso possiamo concordare con J. Lotman nell'affermare che "L'intreccio è l'elemento rivoluzionario rispetto al quadro del mondo"[59], ove per intreccio si intenda il movimento di un evento attivo posto fra due eventi stativi .

Il soggetto di questo evento rivoluzionario è l'eroe, ovvero colui che attraversa gli spazi, i limiti e le frontiere.

---

[58] (1) Caprettini, G.P., Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto, Torino, Il Segnalibro, 1986, p. 16
[59] (1) Lotman, J.,La struttura del testo poetico, op. cit., p. 276

Caratteristica dell'eroe è la capacità di attraversare lo spazio altrui: "Lo spostamento dell'eroe all'interno dello spazio a lui assegnato non costituisce un avvenimento" come ci fa notare Cesare Segre. [60]
Dunque possiamo dire che l'eroe sia dotato di uno statuto semiotico, se non altro per la funzione sintattica che egli riveste nel collegare spazi paradigmaticamente (e semanticamente) separati.

L'insieme di questi spazi costituisce di per sè il dato cosmologico, l'aspetto mitico del mondo, così come puo essere fornito da una visione sincronica sulla mappa del mondo . Su questa configurazione mitica sì innesta un processo fabulistico, di tipo diacronico, ih cui l'eroe i è il soggetto trasformatore.

Caratteristica dell'eroe non è solo la capacità di attraversare lo spazio ma soprattutto quella di trasformarlo: "La comparsa non muta lo spazio che attraversa. Solo l'eroe lascia dietro di sè uno spazio diverso da quello che aveva trovato al suo ingresso". [61]

Questa trasformazione dello spazio avviene attraverso un processo dialettico (di dialogo o di scontro) che l'eroe instaura lungo un percorso attraverso porzioni di spazio a loro volta occupate da altri soggetti.

Se è vero che "Esiste una corrispondenza fra il personaggio e un certo spazio" [62] allora possiamo mettere in relazione la capacità dell'eroe di superare i limiti spaziali con l'attitudine dell'eroe allo scontro o all'incontro dialogico con i soggetti che abitano spazi distinti.

Il superamento dei limiti corrisponde dunque alla possibilità di instaurare relazioni di tipo attanziale. Nel varcare una frontiera l'eroe fa il suo ingresso in un nuovo campo attanziale, costituito dall'area di incontro/scontro con un determinato attante.

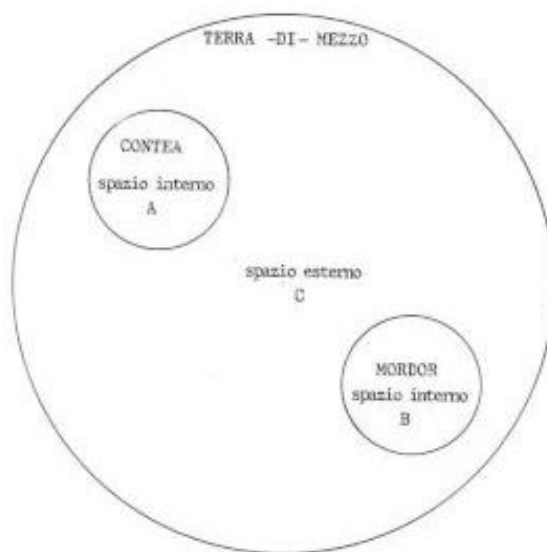
All'interno della struttura del Lord il viaggio di Frodo mette in comunicazione le due parti in cui il mondo della Terra di Mezzo è diviso, permettendo così la riunificazione del mondo in un unico spazio (ovvero in un unico regno).

Frodo rappresenta la figura tipica dell'eroe, colui che abbandona lo spazio sociale (lo spazio interno, delimitato della Contea) per avventurarsi nello spazio eroico (posto aldifuori della società). Tuttavia, come ha precisato Greimas, lo spazio eroico non è mai uno spazio illimitato, caotico, ma è solitamente delimitato anch'esso da limiti e frontiere che lo circoscrivono.[63]

In questo senso l'organizzazione dello spazio nel Lord appare contrassegnata dalla presenza di due spazi cardinali, rigidamente circoscritti, e da un terzo spazio esterno ai due.

Questo terzo spazio intermedio separa i due spazi circoscritti e rappresenta lo spazio del viaggio, del trasferimento fra i due spazi cardinali.

Nel Lord i due spazi cardinali sono individuabili nello spazio della Contea e in quello di Mordor: lo spazio intermedio che separa questi due luoghi è lo spazio del trasferimento, lo spazio lungo il quale sì dipana l'intreccio, si snodano i percorsi narrativi, si disputa la partita fra le due forze in gioco. Possiamo tracciare una prima raffigurazione grafica del quadro del mondo del Lord di questo tipo:

[60] Segre, C., Avviamento all'analisi del testo letterario, Torino, Einaudi, 1985,p.117
[61] Caprettini, G.P.,Dialogo e tradizione. Note sulle dinamiche testuali, op. cit.,p.l4
[62] Lotman,J. e Uspenskij, B.A.,Tipologia della cultura, op. cit., p. 180
[63] Greimas, A.J.,Del senso, op. cit., p.249

Possiamo notare come il mondo sia suddiviso da due ordini di frontiere: quella che separa lo Spazio sociale A dallo spazio esterno, e quella che separa lo spazio esterno C dallo spazio concluso B.

Il viaggio dell'eroe si svolge nello spazio esterno, lungo un percorso che passa attraverso tutta una serie di spazi circoscritti secondari, luoghi deputati all'incontro o allo scontro dialogico con tutta una serie di attanti. Lo spazio quindi può essere ridisegnato in rapporto al modello l attanziale:

1) l'Oggetto di valore è oggetto di trasferimento da A a B.
2) Il Soggetto (Frodo) è il principale agente di questo trasferimento.
3) Il Destinatore opera (in un primo momento) in A.
4) Il Destinatario coincide (topologicamente) con B.
5) Oppositori ed Aiutanti operano e si scontrano prevalentemente in C.

Il viaggio di Frodo si svolge all'interno di una struttura topologica e diegetica dove si alternano due diversi tipi di spazi, distinguibili funzionalmente.

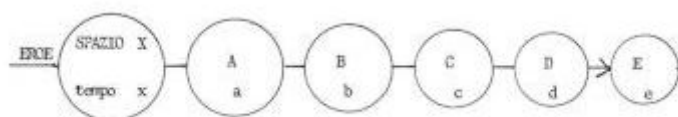
Un primo tipo di spazio circoscritto o statico, solitamente deputato all'incontro dialogico (quasi sempre con gli aiutanti, a volte luogo di scontro con gli antagonisti).

Un secondo tipo di spazio aperto o cinetico, solitamente deputato al trasferimento o alla fuga dall'antagonista inseguitore (a volte luogo dello scontro in campo aperto).

Questa distinzione richiama da vicino quella operata da B. Tomasevskij fra azioni statiche "...in cui tutti i personaggi si riuniscono nello stesso luogo (ecco perché figurano così spesso gli alberghi e

i.loro equivalenti, che rendono possibili incontri inattesi)" e azioni cinetiche " in cui i protagonisti si spostano da un luogo all'altro per rendere possibili gli incontri".[64]

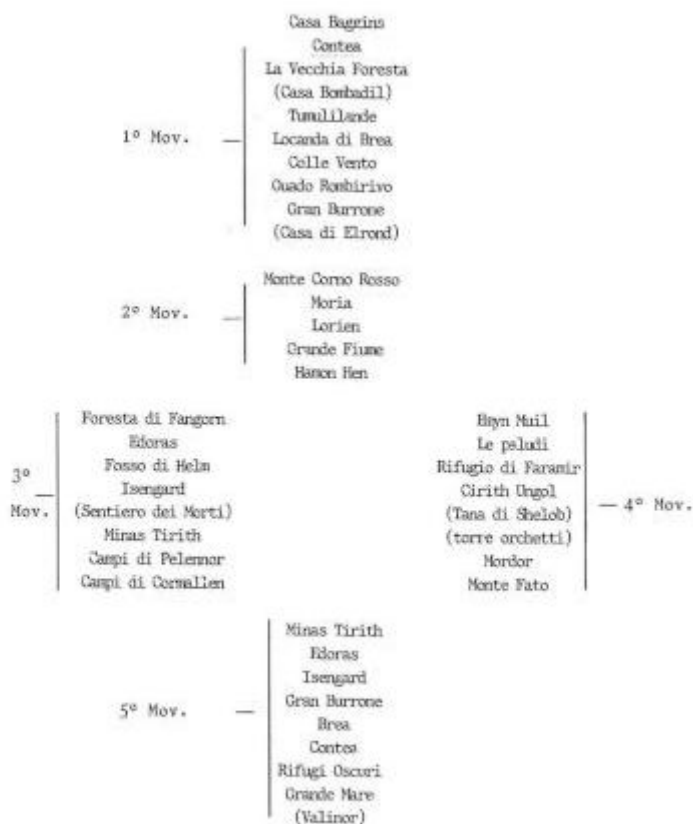
All'interno del Lord i momenti dell'incontro dialogico i sono sempre topologicamente contrassegnati dall'aver luogo in luoghi delimitati.

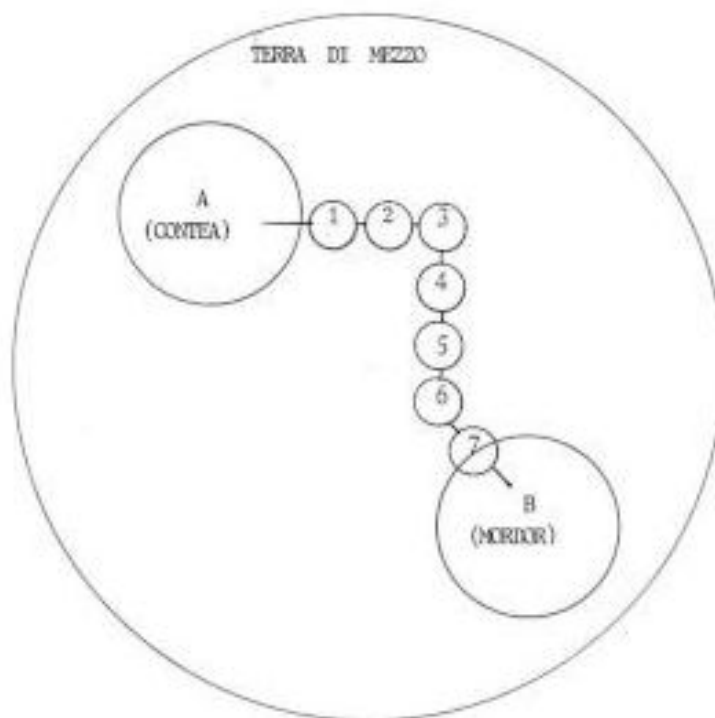
Lungo il loro viaggio Frodo e compagni attraversano una serie di luoghi dove, venendo messi alla prova, tracciano un percorso di "crescita interiore", in un processo di trasformazione di se e del mondo. G.P. Caprettini ha definito questo processo definendolo come modello dell' "essere/divenire, essere/trasformare": [65]

Dove gli spazi A, B, C, D, corrispondono non solo a diversi cronotopi o a particulari momenti dialogici ma, a nostro parere, a definiti campi attanziali funzionali: A = luogo dell'incontro con il Destinatore, B = luogo dell'incontro con l'Aiutante, C = luogo dello scontro con l'antagonista... e così via.

In questo senso la struttura narrativa del Lord appare intrinsecamente connessa ad una struttura topologica dove, non solo ad ogni funzione, ma addirittura quasi ad ogni capitolo, è possibile riferire l'evento-funzione ad un particolare topos: possiamo ricostruire questa struttura topologica in questi termini:

---

[64] Tomasevskij, B., Teorija literatury. Poetica, Moskva-Leningrad, 1928, (tr. it. Teoria Tella letteratura Milano Feltrinelli. 1978, p.193)

[65] Caprettini, G.P. , Dialogo e tradizione. Note sulle dinamiche testuali, op.cit.,p.59

Il viaggio di Frodo attraversa lo spazio tra la Contea e Mordor soffermandosi lungo una serie di "stazioni" (come in una sorta di pellegrinaggio, di avventura tempratrice dello spirito) dove l'eroe viene messo alla prova (sia che si tratti dell'incontro con un aiutante sia dello scontro con un antagonista).

Il modello del mondo tripartito può essere ridisegnato sottolineando —l'erganizzazione topologica lungo il tragitto da A a B:

Il viaggio di Frodo è in primo luogo un viaggio di intermediazione fra due mondi, viaggio che corre lungo uno spazio intermedio. Questo spazio intermedio è definibile come Spazio sintattico: luogo del della congiunzione sintagmatica di due mondi paradigmaticamente disgiunti.

Delle disgiunzioni paradigmatiche all'interno della Terra-di-mezzo abbiamo trattato nel precedente capitolo; basti ricordare che, all'inizio del romanzo il quadro del mondo appare disgiunto dall'insieme di due separazioni complementari: Est/Ovest e Nord/Sud.

Queste due frontiere danno origine ad un unico asse di separazione semantico-spaziale: questo asse distingue una zona Nord-Ovest (positiva) da una zona Sud-Est (negativa).

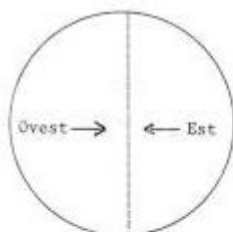
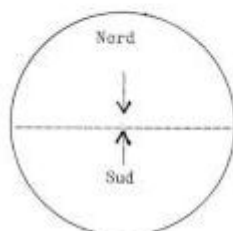
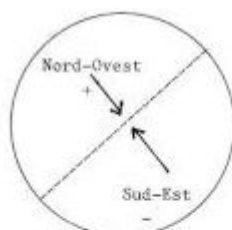
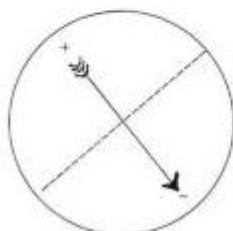
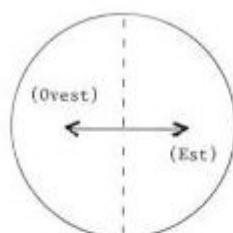
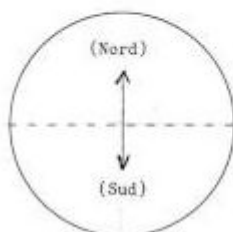
Ora, sul piano sintattico corrispondente alla traiettoria narrativa , dobbiamo constatare come il viaggio di Frodo, attraversando questa frontiera diagonale che separa le due parti del mondo, opera in primo luogo un annullamento della separazione dell'Est dall'Ovest (con la distruzione dell'Anello il Bene si riappropria del territorio orientale), permettendo così una riunificazione del Nord e del Sud. Est/Ovest e Nord/Sud

Ancora una volta sono posti due livelli distinti: il superamento del limite tra l'Ovest e l'Est corrisponde al superamento di una frontiera Etica, ovvero al superamento del Male per mezzo del Bene, mentre il ricongiungimento del Sud al Nord non è che una conseguenza pragmatica della vittoria del Bene sul Male (nello stesso modo in cui la precedente separazione era conseguente al prevalere del Bene sul Male).

In questo punto l'analisi dei modelli spaziali risulta del tutto congruente ai risultati dell'analisi narratologica.

Il primo movimento di ricongiunzione spaziale riunisce l'Est all'Ovest e corrisponde al programma narrativo di Frodo, ovvero all'adempimento del compito di raggiungere Mordor e di distruggere l'Anello.

Il secondo movimento di ricongiunzione spaziale (conseguenza del primo) riunisce il Sud al Nord e corrisponde al Programma Narrativo di Aragorn, ovvero alla vittoria sulle forze del Male e alla definitiva riunificazione dei due regni del Sud e del Nord sotto la giurisdizione di un unico sovrano.

Possiamo ricostruire schematicamente le varie fasi dell'organizzazione spaziale, dalle polarità semantiche alle traiettorie sintattiche di riunificazione del mondo:

Ovest
Est
1) Prima polarità semantica:
Ovest vs Est = Bene vs Male.
Nord
Sud
2)La prima polarità ne implica una
seconda: Nord vs Sud
(ovvero non-Male vs non-Bene)
Nord-Ovest
+
Sud-Est
–
3) Ne consegue la spartizione del
mondo in due aree:
Nord-Ovest vs Sud-Est, la prima
positiva, la seconda negativa.
+
–
4)Organizzazione sintattica: la
traiettoria narrativa del viaggio
di Frodo mette in comunicazione
le due parti del mondo:
(Ovest)
(Est)
5) La negazione del Male (distruzione
dell'Anello) annulla l'originaria
separazione semantica fra l'Est e
l'Ovest...
(Nord)
(Sud)
6) ...permettendo così la riunifica-
zione del Sud al Nord. (1)

L'analisi dell'organizzazione sintattica dello spazio all'interno della struttura narrativa del Lord ci conduce ancora una volta a considerare come prevalente e primaria la funzione svolta da Frodo per l'economia del romanzo rispetto a quella che rivestono personaggi dal carattere eroico quali Aragorn o Gandalf: Frodo è il vero eroe del Lord, l'elemento rivoluzionario in grado di varcare il limite che separa il mondo dall' "antimondo".

Tuttavia questa ennesima considerazione del valore di Frodo quale soggetto sintattico per eccellenza, ci porta a riconsiderare da capo l'importanza eccezionale che nella struttura del romanzo, alla luce di quanto detto, riveste la figura di Gollum.

Gollum in questo senso è il vero elemento di tramite in grado di collegare fra loro le parti del mondo. Egli è per eccellenza l'abitatore di quel terzo spazio intermedio individuato dalla nostra analisi: ed'è l'unico a conoscere le vie segrete che portano Frodo a Mordor.

L'importanza del suo ruolo è predestinata, e non solo dalla presenza nel testo di svariati segnali allusivi all'importanza futura del suo ruolo (prima Gandalf poi lo stesso Frodo gli rendono salva la vita, non ostante ciò possa costituire un pericolo alla riuscita dell'impresa): 1' importanza del suo ruolo è strutturalmente predestinata: lo esige la struttura rigidamente dualistica, tipica tra l'altro del mito, che all'interno del romanzo di Tolkien separa nettamente il Bene dal Male, i buoni dai cattivi, l'Ovest dall'Est... Gollum è la chiave che permette (a Tolkien, e a Frodo) di aprire un varco nel muro che separa i due mondi.

D'altronde, come ha ben notato E.M. Meletinskij, è tipico del mito essere "alla continua ricerca di quei rappresentanti del mondo esterno che di per se potrebbero incarnare entrambi i termini delle opposizioni e, nello stesso tempo, contribuire ad una loro conciliazione."

"In tal senso la mediazione sarà attuata ad opera di speciali portatori materiali. Questo spiega perchè i mediatori mitici occupino comunemente una posizione intermedia tra poli opposti".[66]

Sia Gollum che Frodo possono essere considerati come due "outsider" ma solo Gollum dei due è in grado di incarnare tanto la positività che la negatività che nel mondo sono contrapposte. Involontariamente, ma non per caso o per pura provvidenza (come vorrebbe farci intendere Tolkien), è lui a portare alla luce l'Anello ed è ancora lui a gettarlo nell'abisso, ed è il solo a poterlo fare, se non esattamente a volerlo. Se Frodo è l'eroe, Gollum è la sua esatta controfigura.

E non ci apparirà più tanto strano, se all'interno di una struttura narrativa ribaltata al negativo come quella del Lord, sia proprio i un perfetto anti-eroe il protagonista ultimo della vicenda, il mediatore fra l'intrigo e il destino.

Un'ultima considerazione riguarda il valore sintattico del ritorno di Frodo e della liberazione della Contea: Frodo è ormai cambiato, il suo status di eroe corrisponde ancora una volta al suo status di outsider, vi è ormai un'intrinseca incompatibilità fra il suo ruolo e lo "spazio sociale".

Ora lo spazio sociale è spazio aperto, non è più isolato rispetto al mondo: la Terra-di-mezzo è un unico regno. All'avvento di un nuovo spazio corrisponde l'avvento di una nuova era: l'era degli uomini. Come in un ciclo vichiano (ma qui la fonte è il Ragnarok , il crepuscolo degli Dei della

---

[66] Meletinskij, E.M., Problemy strukturnogo opìisanja volsebnoj skazki, Tartu, 1969, (tr. it. La struttura della fiaba, Palermo, Sellerio, 1977, p. 88)

tradizione germanica) gli eroi abbandonano il campo, ormai relegati ad uno spazio mitico, la terra oltre il mare: la fine di una Storia e di un Mondo.

$ 3. LA COMPRENSIONE DELLO SPAZIO NELL'ESORDIO

Nei primi due capitoli di questa seconda parte dedicata ai modelli spaziali del Lord abbiamo affrontato il problema operando a partire da un punto di vista interno al testo, privilegiando cioè l'aspetto strutturale e generativo dell'organizzazione semantica e sintattica dello spazio nel testo narrativo.

Passiamo ora a considerare lo stesso problema a partire da un altro punto di vista: quello della comprensione dello spazio così come si presenta lungo la lettura del testo narrativo: andremo perciò a privilegiare l'aspetto prettamente cognitivo della questione.

Come sappiamo la lettura di un testo narrativo ha luogo su di un piano sintagmatico-temporale, dove il senso viene via via riorganizzato a livello paradigmatico attraverso un continuo "riepilogo provvisorio del già letto" che è affiancato da "uno sguardo sugli orizzonti che si vanno prefigurando".[67]

L'ipotesi è quella che la comprensione dello spazio interno ad un racconto non avvenga in modo sostanzialmente diverso.

Potremo quindi individuare sul piano sintagmatico un processo di definizione-ridefinizione di un modello spaziale che si organizza di pari passo con il procedere della lettura.

Ogni riepilogo provvisorio inquadrerà sincronicamente il modello nel suo stato provvisorio.

La distinzione fra stato e processo è in questo senso fondamentale: per conoscenza di uno stato dello spazio intendiamo la conoscenza globale di un sistema di coordinate (ad esempio di una mappa), mentre per la conoscenza di un processo nello spazio intendiamo la conoscenza di un percorso che si svolge all'interno di quelle coordinate.

Per fare un esempio pensiamo di volerci spostare da un punto A ad un punto B di una città: possiamo farlo sia conoscendo i dati riguardanti lo stato (l'intera mappa della città) sia conoscendo i soli dati del processo (le singole vie da seguire).

La comprensione dello spazio all'interno di un testo narrativo comporta una continua interazione fra questi due livelli di conoscenza: nel corso della lettura si elaborano i dati di un processo (ad esempio quelli riguardanti il percorso seguito dall'eroe) e si sintetizzano in una visione globale (e provvisoria) dello stato, ovvero delle coordinate generali in cui lo spazio è organizzato e su cui si attuano i percorsi.

Lo sguardo della lettura è uno sguardo doppio, bifronte, dotato di un duplice punto di vista: uno sintagmatico segue i processi, l'altro paradigmatico riassume i successivi stati (provvisori) della comprensione.

Allo stesso modo lo sguardo che il lettore getta sullo spazio che un testo letterario gli presenta è composto da due punti di vista i separati: con uno il lettore segue in primo piano lo spazio percorso nel procedere della narrazione: con l'altro allarga continuamente il campo visivo sul piano verticale del mondo narrato, inquadrando via via uno stato dello spazio sempre più esteso e ad ogni passo

---

[67] Caprettini, G.P.,Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto, op. cit., p. 9

ridefinito. Il primo punto di vista opera sul piano orizzontale, sintagmatico della narrazione; il secondo opera sul piano paradigmatico della comprensione globale dello spazio narrato.

Naturalmente, con il procedere della narrazione e della lettura, la visione verticale dello spazio si allarga: lo spazio si riorganizza al suo interno progressivamente, e ogni visione globale dello spazio non rappresenta che una globalità provvisoria, suscettibile di divenire visione parziale negli stati successivi della lettura. A partire da queste premesse teoriche ci accingiamo a verificare direttamente sul testo un'ipotesi sulla lettura possibile dello spazio nell'esordio del Lord.

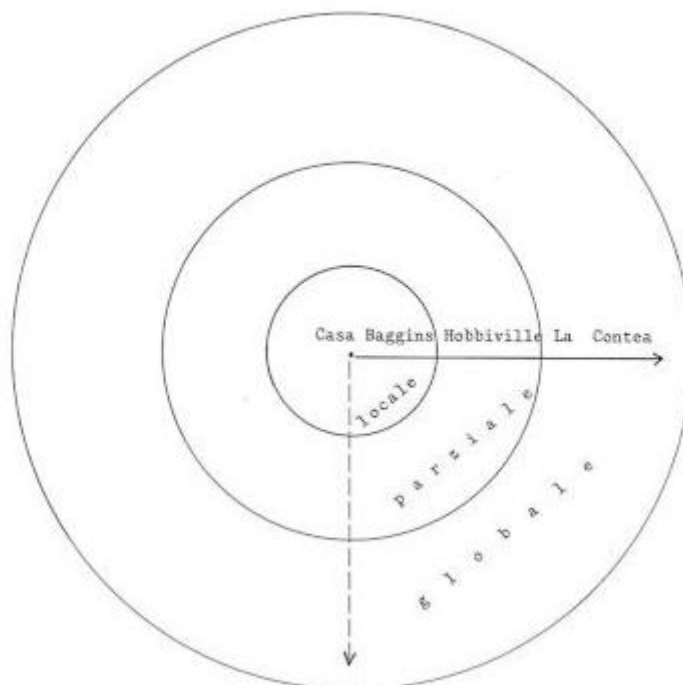
L'esordio è infatti il luogo privilegiato nella prefigurazione del mondo possibile e dove i due punti di vista sopra accennati cominciano a configurare un quadro del mondo e dei percorsi al suo interno. La lettura sarà dunque intesa come percorso all'interno di un mondo possibile: un mondo di cui si disegna la mappa man mano che vi si tracciano le strade seguite e da seguire.

Cominciamo dunque con l'esaminare le primissime righe d'esordio del Lord:

" Quando il signor Bilbo Baggins di Casa Baggins annunciò che avrebbe presto festeggiato il suo centoundicesimo compleanno con una festa sontuosissima, tutta Hobbiville sì mise in agitazione.

"Bilbo era estremamente ricco e bizzarro e, da quando sessant'anni prima era partito di colpo, per ritornare poi inaspettatamente, rappresentava la meraviglia della Contea." (Lord, p. 47)

Il mondo iniziale così come viene prefigurato nell'esordio del nostro romanzo è organizzato in un modello spaziale che lo suddivide in zone concentriche, delimitate gerarchicamente.
Il modello in questa prima fase è descrittivo, eppure contiene al suo interno i presupposti per una sua evoluzione dinamica e narrativa. L'evoluzione di un modello spaziale è sempre in funzione di un evento che modifica lo spazio in cui avviene, tuttavia lo spazio dell'esordio è già dotato di un senso ancor prima di essere modificato da un evento.

Puntato il centro (Casa Baggins) il testo vi traccia intorno due limiti concentrici (Hobbiville, la Contea) disegnando man mano un modello che si evolve (e che prefigura un senso) dal locale al globale.

In questo modello il passaggio dal locale al globale viene mediato da un rapporto del tipo parziale/globale: Hobbiville è globale rispetto a Casa Baggins ma è parziale rispetto alla Contea. In questo senso il modello spaziale dell'esordio del Lord si rivela omeomorfico rispetto al modello della lettura proposto all'inizio di questo capitolo.

Infatti sulla coordinata orizzontale del modello possiamo leggere in successione gli elementi spaziali così come sono posti nel processo i diacronico della lettura (prima la casa, poi la città, poi la regione), mentre sul piano verticale sono indicati i vari stati del mondo: ogni stato globale è potenzialmente parziale, può essere cioè inglobato all'interno di uno stato successivo.

Ovverosia, in altri termini, il contenente può diventare contenuto. Una volta tracciata una prima organizzazione gerarchica del mondo iniziale (provvisorio) lo spazio viene organizzato semanticamente con l'inclusione di nuovi elementi locali che connotano (come abbiamo visto nel capitolo dedicato all'organizzazione semantica dello spazio) la ripartizione del mondo di un punto di vista etico.

Ciò già avviene a partire dalla seconda pagina, quando si legge dei giudizi che i cittadini di Hobbiville (gli Hobbit) danno a proposito delle origini di Frodo. Veniamo così a sapere che Frodo proviene dalla "Terra di Buck, dove la gente è così strana" e ancora: "Non c'è da meravigliarsi se è strana (...) vivono sulla riva sbagliata del Brandivino, vicinissimo alla Vecchia Foresta. Se le storie che raccontano sono vere, è certo un posto buio e pericoloso". (Lord. p. 43)

Vediamo come l'introduzione di nuovi elementi locali contribuisca ad organizzare semanticamente al suo interno lo spazio globale.

Quest'ultimo (La Contea) si divide al suo interno in due parti separate da una frontiera (il fiume Brandivino) che divide (a giudizio degli hobbit di Hobbiville) la Contea in due parti, una giusta e una sbagliata [68]la Terra di Buck, da dove proviene Frodo e dove la gente è strana (l'aggettivo Queer "stravagante" "strano"ricorre più volte a stabilire una distinzione del tipo familiare vs estraneo).

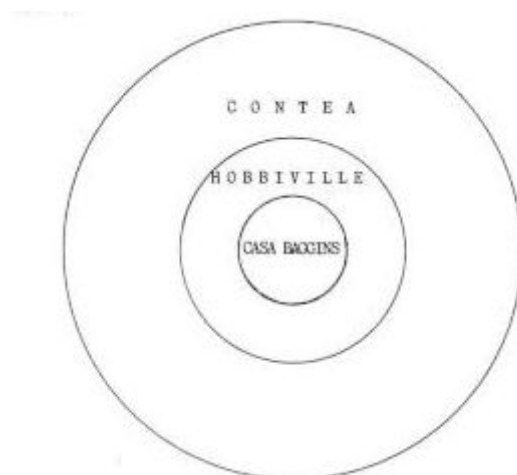
Frodo proviene dunque da una terra di confine, oltre la quale comincia la Vecchia Foresta, ovvero uno spazio locale esterno allo spazio globale finora delineatosi.

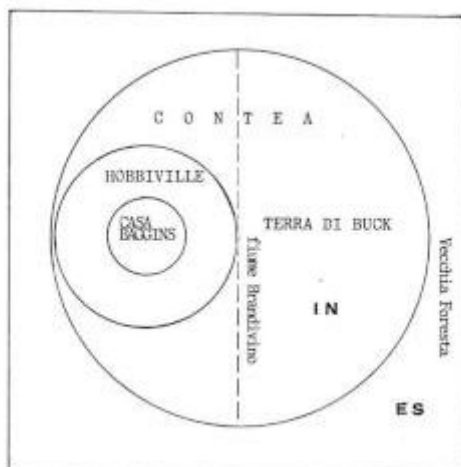
Si stabiliscono fin d'ora una serie di equivalenze del tipo:

Interno/Esterno = Famigliare/Estraneo = Giusto/Sbagliato = Destra/Sinistra (Est/Ovest) = Bene/Male.

L'introduzione di queste distinzioni contribuisce ad una evoluzione del modello sopra presentato in un nuovo modello, basato sull'individuazione di uno spazio interno e di uno spazio esterno: anche in questo caso, come nel rapporto fra spazio parziale e spazio globale, l'esterno può diventare a sua volta interno se inglobato in uno stato successivo del modello.

E a sua volta questo modello IN/ES non è altro che l'evoluzione del primo modello in un suo stadio successivo: avremo quindi una evoluzione

Da uno stato iniziale A:

a uno stato succcessivo B:

[68] E' noto che la lingua inglese connota assiologicamente i due termini left e right, ('sinistra' e 'destra'), là dove per right si intende anche 'giusto!. (Ragion per cuì la parte 'giusta' del fiume corrisponde alla parte 'destra').

Il modello B non rappresenta semplicemente un modello spaziale: esso è allo stesso tempo il quadro del mondo così come viene concepito da una cultura, ovvero da un certo punto di vista.

In questo senso il modello B è anche e soprattutto un modello culturale, ovvero la rappresentazione di una cultura strutturata spazialmente "come uno spazio bidimensionale caratterizzato da una frontiera che la divide in due parti distinte: l'interno (ciò che le appartiene, l'organizza, la definisce), l'esterno (ciò che non le appartiene, non l'organizza, non rientra nella sua definizione)."[69]

La lettura di uno spazio narrativo implica dunque l'assimilazione di un certo modello culturale, di un certo punto di vista sul mondo narrato.

Lo sguardo che il lettore getta sulla Terra-di-Mezzo coincide, fin dagli esordi, con il punto di vista di un hobbit: la Contea è la casa, il luogo protetto e circoscritto alle cui porte bussa lo spazio esterno: minaccioso e incognito eppure proprio per questo fantastico.

La lettura dello spazio narrativo implica l'ingresso del lettore in un mondo possibile, attraverso un meccanismo di "sospensione dell'incredulità", o meglio di adesione agli "effetti di realtà" che il testo produce.

La costruzione di una realtà fantastica prende comunque le mosse dalla costituzione di un effetto di reale . Questo artificio di verosimiglianza si attua intorno ad un modello culturale (la cultura hobbit) ovvero all'interno di uno spazio sociale (la Contea) che si presenta come reale rispetto allo spazio esterno.

L'esordio del Lord, come l'esordio della fiaba, trova il suo perno fondamentale nell'opposizione proprio/altrui, a differenziare lo spazio della cultura, ovvero lo spazio umano (antropomorfo) tribale, dallo spazio esterno, non culturale, territorio del mostruoso, del meraviglioso e del fantastico.

Come ha scritto E.M. Meletinskij a proposito della struttura della fiaba: "L'opposizione umano-non umano a livello di macrocosmo si manifesta come opposizione tra il proprio regno e il regno altrui,

---

[69] Caprettini, G.P. e Corno, D.,Forme narrative e modelli spaziali, op. cit., p. 75

mentre a livello di microcosmo si manifesta come opposizione tra la casa in cui si abita ed il bosco. L'altro regno è sempre lontano, il bosco con tutti i suoi orrori è relativamente vicino." [70]

L'esordio si apre dunque sopra un quadro del mondo costituito da un microcosmo (casa/foresta) omeomorfico rispetto alla struttura generale del macrocosmo (mondo/antimondo). Tuttavia le caratteristiche del mondo iniziale sono tutte di riferimento alla realtà del proprio mondo contrapposte alle caratteristiche di non realtà del mondo altrui.

Il mondo descritto da Tolkien appartiene senza dubbio a quella categoria dell'irreale che T. Todorov classifica come il "meraviglioso". Tuttavia il lettore fa il suo ingresso in questo. mondo passando attraverso l'anticamera di un piccolo mondo descritto come reale (la Contea) che si contrappone al grande mondo esterno, presentato come fantastico, spaventoso e forse irreale (all'inizio del secondo capitolo Sam e un avventore d'osteria litigano a proposito dell'esistenza dei draghi e degli elfi).

All'interno del Lord il meraviglioso viene inizialmente presentato come fantastico e poi come tale negato: questo è a nostro avviso il meccanismo che conduce il lettore a quella "sospensione dell'incredulità" che induce a giudicare il meraviglioso come reale.

Tuttavia questa intrusione del fantastico all'interno dello spazio sociale avviene gradualmente: il primo passo di questa intrusione è costituito dall'arrivo del carro dello stregone Gandalf, colmo di regali e di meraviglie per la festa di compleanno di Bilbo:

"Qualche giorno dopo si sparse la notizia (...) che ci sarebbero stati fuochi d'artificio, come non se ne erano visti nella Contea da più di un secolo (...)"

"Uno strano carro pieno di strani pacchetti arrivò una ad Hobbiville e salì faticosamente la collina che portava a Casa Baggins" (Lord, p. 51)

L'estraneo, o meglio lo "strano" fa la sua irruzione nello spazio interno attraversando ad una ad una le tre linee che i lo demarcano: La Contea - Hobbiville - Casa Baggins. Il fantastico si insedia così al centro dello spazio, all'interno della Casa, diventando a poco a poco famigliare.

Da questo momento, fino alla partenza di Frodo, Casa Baggins diventa il luogo della manifestazione del "numinoso" e della sua lenta assimilazione alla realtà del quotidiano.
Per un certo periodo il campo spaziale si restringe e Casa Baggins da elemento locale diviene spazio globale: un microcosmo a sua volta diviso in spazio interno e spazio esterno. Lo spazio interno alla casa è quello dello studio di Bilbo, spazio privato, adibito alla comunicazione riservata, alla rivelazione del segreto.

Lo spazio esterno è costituito dal giardino, luogo di mediazione tra lo spazio privato e quello sociale, spazio in cui il segreto trapela, suo malgrado. Così , all'interno del suo studio, poco prima della festa di compleanno, Bilbo rivela a Gandalf la sua intenzione di lasciare per sempre la Contea, mentre più tardi in giardino, di fronte agli invitati, si infila al dito l'Anello magico scomparendo per sempre agl'occhi dei presenti esterefatti.

Così come il numimoso anche il magico si assimila lentamente al reale: all'apparenza Gandalf è presentato come un semplice conjuror (letteralmente, un "prestigiatore"): la magia nel mondo dell'esordio, ovvero dal punto di vista hobbit, corrisponde al gioco di prestigio.

---

[70] Meletinskij, E.M., La struttura della fiaba, op. cit., p. 83

E così l'Anello: per tutto il primo capitolo esso è semplicemente "l'anello" con la "a" minuscola, un semplice gingillo magico che Bilbo ha trovato e riportato a casa dal suo "Viaggio" (Tolkien fa un uso sublimante delle maiuscole).

Ecco allora che lo studio, lo spazio interno, diventa il luogo della rivelazione e della conservazione del segreto. O per meglio dire della verità.

Il tempo si comprime: passano quattordici anni (in poche righe) e nel secondo capitolo ritroviamo Gandalf intento a svelare a Frodo la vera identità dell'Anello.

Nell'angusto spazio dello studio, improvvisamente, lo spazio e il tempo si dilatano: dal microcosmo della stanza si schiude d'improvviso il macrocosmo della storia e della cosmografia della Terra-di-mezzo. All'interno dello spazio-tempo famigliare fa il suo ingresso uno spazio-tempo mitico: e Gandalf comincia a narrare al piccolo e ignaro hobbit:

"In Eregion, molto tempo fa, si fabbricavano numerosi anelli elfici, quelli che voi chiamate anelli magici, e ve ne erano beninteso di vari tipi: alcuni più potenti ed altri meno. Gli anelli minori erano solo campioni e prove, fatti per esercitarsi quando non si era ancora completamente padroni dell'arte, e i fabbri elfici li consideravano delle bazzeccole, benché, secondo me, i fossero anch'essi rischiosi per i mortali. Ma i Grandi Anelli del Potere erano pericolosissimi." (Lord, p. 78)

Ciò che poche pagine prima sembrava appartenere alle favole (nel dialogo tra Sam e l'avventore d'osteria), nel racconto di Gandalf sì rivela essere la spaventosa realtà della Storia; i luoghi che nelle mappe esaminate da Frodo erano colorati di bianco [71] appaiono ora con i loro nomi tetri, uno dopo l'altro: il Bosco Atro (p. 79), la terra di Mordor (p. 83), la Torre Oscura (p. 83).

La realtà si svela, al riparo delle mura dello studio, mentre fuori, dal giardino, si ode il fruscio della falce di Sam, intento a tagliare l'erba: il microcosmo di Casa Baggins diviene la cornice enunciazionale al cui interno si narra il mondo e la sua storia, dove il fantastico si rivela reale, come se da un segreto trapelasse la verità.

Questo microcosmo, abbiamo già detto, è omeomorfico al macrocosmo: al suo interno sono evocati lo spazio e il tempo del mondo e della sua storia: le favole diventano prima la realtà e infine la verità. Gandalf si fa consegnare l'Anello e ne prova la reale identità, gettandolo nel fuoco del camino (anticipando nel microcosmo ciò che avverrà nel macro, alla fine del romanzo), traendone

la definitiva verifica: l'anello di Frodo è in realtà l'Anello del Potere, quello che Sauron sta cercando disperatamente ora che, tramite Gollum, ha saputo che è stato ritrovato: " 'Sa che questo è l'Unico, e credo che finalmente abbia anche sentito parlare degli Hobbit e della Contea'"(Lord, p.94)

Al termine del dialogo tra Gandalf e Frodo il quadro del mondo appare, seppure confusamente, totalmente ridisegnato: La Contea, che fino ad ora appariva come lo spazio globale, il quadro del mondo provvisorio, circondato da uno spazio indefinito, appare ora circondata da un contesto spaziale (e temporale) sterminato ma definito, per quanto riguarda la presenza di un antimondo al suo interno.

[71] "...Esaminava carte geografiche e si chiedeva cosa vi fosse aldilà dei bordi; le piante fatte nella Contea erano colorate di bianco nelle zone oltre i confini." (Lord, pp. 73,74)

Sull'orizzonte d'attesa del lettore (come su quello di Frodo) il quadro del mondo appare ancora pieno di spazi bianchi, ma è allo stesso tempo chiaramente strutturato: un Oscuro Signore chiamato Sauron, da un'oscura terra di nome Mordor è sulle tracce di una regione remota, ignota ai più, chiamata la Contea, dove un certo Baggins custodisce l'Anello che un tempo fu suo.

A questo punto il lettore può rinunciare alla sua incredulità: come Sam deve credere all'esistenza dei draghi, alla loro realtà, alla loro verità. Così come Sam dalla finestra sul giardino, il lettore ha ascoltato un sacco di cose "su di un nemico e su degli anelli"(...) "di draghi e di montagne di fuoco, e di... di Elfi" (Lord, p. 99)

Così come ha fatto Sam origliando dalla finestra, forse il lettore non ha ancora capito un granchè, ma ora non può più fare a meno di entrare all'interno di una cornice spaziale e enunciazionale, costruita ad arte per permettere il suo ingresso graduale dallo spazio romanzato i del quotidiano allo spazio esterno, epico e misterioso del mito.

Lo spazio dell'esordio in un testo letterario, se da un lato si apre gradualmente sullo spazio di un mondo possibile, dall'altro lato gradualmente si richiude su se stesso, chiudendo alle spalle del lettore ogni porta che il lettore medesimo aveva contribuito ad aprire.

Il modello spaziale dell'esordio si rivela allo stesso tempo un meccanismo enunciazionale e un processo cognitivo; il luogo per eccellenza ove si contratta la possibilità e le modalità di ingresso e di permanenza nel testo.

$ 4. LA MAPPA E IL ROMANZO

In conclusione di un suo saggio interamente dedicato al problema dell'immagine "catottrica", ovvero a quel tipo di immagine propria degli specchi, Umberto Eco ha posto una distinzione importante: "L'universo catottrico è una realtà capace di dare l'impressione della virtualità. L'universo semiosico è una virtualità capace di dare l'impressione della realtà". [72]

Proprietà della semiosi è dunque quella di dare origine ad "immagini" di tipo "virtuale", capaci di "stare per" (o "stare come") l'immagine della realtà". In ogni caso il segno non è mai specchio, immagine catottrica. Eppure, secondo la classificazione di Peirce, certi segni esistono e sono fondati su un rapporto di similarità effettiva tra il significante e il significato: è il caso del segno iconico.

Altri tipi di segni, quali il segno simbolico, fondano questo rapporto su di una contiguità assegnata, ovvero su un'analogia posta arbitrariamente. Sotto questo aspetto il segno della mappa è un segno ibrido: iconico e simbolico contemporaneamente.

Come ha notato G.P. Caprettini dobbiamo pensare ad una varietà del segno "...non presente, almeno esplicitamente, nella classificazione "perceiana, vale a dire quella della similarità assegnata". [73]
La mappa appare dunque come un testo composto da segni iconici e simbolici.

In quanto realizzazione di una similarità e di una analogia assegnata, la mappa è in primo luogo un modello che, analogamente al segno non sta mai per l'oggetto "sotto tutti i punti di vista" ma solo "sotto certi aspetti e capacità", nonché "per determinati scopi" (secondo la famosa definizione di Peirce).

Considerando la mappa come modello spaziale, non possiamo fare a meno di considerare, al termine di questa seconda parte dedicata appunto ai modelli spaziali, il rapporto che intercorre fra la mappa e il romanzo (il testo narrativo) in quei testi, quali il Lord, che sono corredati da mappe o da illustrazioni cartografiche analoghe, volte a coadiuvare la formazione dell'immagine del mondo in cui si svolgono le vicende narrate, nonchè a localizzare i percorsi narrativi all'interno di coordinate spaziali.

Il rapporto che si instaura tra mappa e romanzo è semioticamente complesso. I segni della mappa e i segni del romanzo si rinviano a vicenda: ne risulta una autoreferenzialità che contribuisce notevolmente a creare ciò che è stato chiamato effetto di reale .

L'immagine che la mappa e il romanzo contribuiscono a formare nella mente del lettore è una sola, quella del referente, ovvero l'immagine della realtà "extralinguistica".

Come ha scritto 0. Ducrot alla voce "Referenza" del Dizionario Enciclopedico delle scienze del linguaggio (redatto insieme a T. Todorov): "Le lingue naturali hanno infatti il potere di costruire l'universo al quale si riferiscono; possono quindi costituirsi un universo di discorso immaginario. L'isola del Tesoro è un oggetto di referenza possibile quanto la stazione centrale di Milano." [74]

---

[72] Eco, U. Sugli specchi, Milano, Bompiani, 1985, p. 37

[73] Caprettini, G.P. , "L'immagine e l'informazione visiva. Prospettive semiotiche", in AA.VV. Immagini e modelli, Torino, Facoltà Umanistiche, 1985, p.9

[74] Ducrot, 0. e Todorov, T., Dictionnaire enciclopedique des sciences de language, Paris, Seuil, 1972, (tr.it. Dizionario encicloperdico delle scienze del linguaggio, Milano, Isedi, 1972)

Così come l'Isola del Tesoro, la Terra-di- mezzo immaginata da Tolkien costituisce una realtà possibile (un mondo possibile) oggetto di referenza del romanzo e della mappa.

Di questo mondo possibile la mappa ci fornisce una visione, un'immagine d'insieme, una sintesi memoriale ultima, simile a quella che il lettore modello dovrebbe avere elaborato al termine del romanzo.

Come sottolinea Umberto Eco nelle sue Postille al 'Nome della Rosa' scrivere (e, aggiungiamo qui, leggere) è una "faccenda cosmologica": "...per raccontare bisogna anzitutto costruirsi un mondo, il più possibile ammobiliato fino agl'ultimi particolari".[75]
Ecco che la mappa ci fornisce una visione sincronica di questo mondo, prima e dopo che il romanzo ne costruisca una visione diacronica, (una storia che lo attraversi).

La mappa prima del romanzo: il mondo deve essere dato come preesistente alla storia: deve costituire quel referente extralinguistico senza il quale non sarebbe possibile operare un rapporto tra significante e significato.

La mappa dopo il romanzo: in questo senso è il romanzo stesso a costituire una mappa della mappa fornendo al lettore le coordinate necessarie alla comprensione della mappa (solo una volta letto il romanzo la mappa appare dotata di un senso).

La mappa appare perciò in grado di indicare un referente, (il medesimo del romanzo) ma non è in grado, da sola, di dotarlo di un senso.

Questa distinzione ricorda quella operata dal logico tedesco G. Frege (così come viene riportata dal Ducrot) fra il referente di un segno e il suo senso: "Frege distingue il referente di un'espressione, cioè l'oggetto che essa designa, e il suo senso, cioè il modo in cui essa designa quell'oggetto, le informazioni che essa da su di lui per permettere di individuarlo". [76]

L'oggetto, il mondo di riferimento, a cui si riferiscono sia la mappa che il romanzo è uno solo, ma solamente il "segno" del i romanzo è in grado di produrre un "senso".

In questo senso il segno della mappa appare solo in grado di ‘indicare o di essere indicato (anche nel linguaggio di ogni giorno usiamo espressioni quali "la mappa indica che..." o quali "questo luogo non è indicato dalla mappa”), il suo modo di designare il referente è di tipo deittico: indica il qui e il lì dei nomi propri (i toponimi) citati nel romanzo.

La mappa è , per usare termini medievali, “imago mundi” , “speculum mundi” , e sebbene essa, in quanto segno non sia mai specchio, in quanto in grado di riassumere, di sintetizzare (anche "in scala") lo spazio a cui si riferisce, essa è comunque in grado di restituire, di riflettere un'immagine del mondo.

E ciò ancor più se il mondo, come quello di un romanzo di fantasy, è un mondo immaginario: l'effetto speculare della mappa diventa effetto di veridizione di un mondo inesistente.

---

[75] Eco, U.,"Postille al 'Nome della rosa!", Alfabeta, n. 49, giu. 1983
[76] Ducrot, 0, e Todorov, T., Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio, op. cit., p. 275

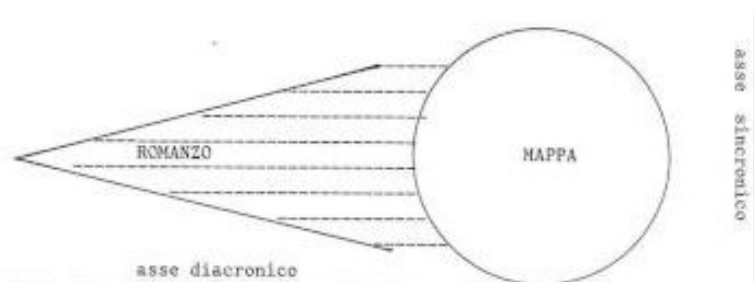
Mappa e specchio pur ponendosi come modelli alternativi, come li interpreta giustamente il Gombrich in un suo saggio intitolato appunto Mirror and Map [77] sono due categorie distinte che però possono combinarsi all'interno di un unico modello, così come ha acutamente indicato G. Bottiroli in un suo breve saggio dedicato al rapporto tra "mappa" e "specchio". [78]

La mappa, pur tralasciando di segnalare le apparenze, fa apparire, evoca, non limitandosi a fornire delle semplici informazioni. Proprio come uno specchio evoca il mondo nel disegnarne i confini.

Come osserva G. Bottiroli: "...tracciando la mappa si creano le condizioni di possibilità dello specchio"; e ancora: "La mappa si conclude dunque nello specchio, a conferma della costante mescolanza dei due termini". [79]

Da questo punto di vista il romanzo si comporta come una "mappa", nel senso che ci segnala delle informazioni rispetto all'organizzazione spaziale del mondo descritto, mentre la mappa non fa altro che restituirci un'immagine iconica di questa disposizione, riflettendo un comportamento simile a quello dello specchio.

Aldilà del paradosso, ciò avviene proiettando un'immagine del mondo (di quel mondo narrato dal romanzo) su di un unico piano sincronico: gli elementi spaziali del mondo che nel romanzo sono disposti in ordine diacronico (sintagmaticamente) vengono selezionati e proiettati sul piano sincronico della mappa a formare un modello i paradigmatico del mondo.

Il seguente modello ricostruisce graficamente questo processo:

Come si nota, con il procedere della narrazione (asse diacronico) il romanzo estende lo spazio globale di riferimento: il quadro del mondo che si dispone sulla mappa è il risultato di una pertinentizzazione degli elementi significativi, così come abbiamo visto avvenire, nel capitolo precedente, nella sintesi memoriale operata dal lettore nel corso della lettura.

La mappa rispecchia il mondo in modo semiotico, selezionandone e combinandone gli elementi. Consideriamo che questi elementi vengono strutturati in un testo: la mappa disegnando il "contesto" spaziale di referenza diventa a sua volta co-testo rispetto al testo narrativo del romanzo: se è vero, come scrive Cesare Segre, che il contesto viene sempre "introiettato" all'interno del messaggio [80], nel caso della mappa allegata al romanzo ci troviamo di fronte a un contesto "estrapolato" i dal

---

[77] Gombrich, E.,"Mirror and Map", in Gombrich, E. The Image and the Eye, London,1982, (tr. it. L'immagine e l'occhio, Torino, Einaudi, 1985)
[78] Bottirolî, G.,"La mappa e lo specchio. Preliminari a una definizione delle immagini, in AA.VV. Immagini e modelli, Torino, Facoltà Umanistiche, 1985, pp. 41-55
[79] Ibid. p. 48
[80] Segre, C,, Avviamento all'analisi del testo letterario, op. cit., p. 7

messaggio a formare un secondo testo, un secondo messaggio, un'ulteriore finestra aperta sul mondo .

Mappa e romanzo sono inseriti all'interno di un rapporto intertestuale. La posta in gioco è la costruzione di un mondo possibile di riferimento. Il tentativo dell'autore è quello di porre questo mondo al di fuori del testo, ridisegnandolo all'interno di quel co-testo che è la mappa. Ne risulta che il mondo disegnato e designato dalla mappa si stacca dal testo, sembra uscirne dalle cornici, assume le apparenti sembianze di un mondo reale.

La mappa da immagine del testo diventa immagine del mondo. Specchio magico di una realtà immaginaria. Questo specchio che riflette semioticamente un mondo possibile non si limita a restituire l'immagine ma ne favorisce l'immaginazione.

Diventa cioè simile all'illustrazione, un vero e proprio "genere" che fu praticato dallo stesso Tolkien (che tra l'altro fu un discreto disegnatore) che disegnò egli stesso le tavole illustrative per il suo primo romanzo, The Hobbit, e che nutrì una vera passione per le mappe e le cartine geografiche (tanto che in The Hobbit il compito difficile assegnato a Bilbo è proprio legato all'interpretazione di una mappa).

Come ha notato Oriana Palusci, in Tolkien le mappe come le illustrazioni sono "Parte integrante del discorso narrativo" "Le mappe tolkeniane hanno lo stesso fascino di quelle dei pirati alla ricerca del tesoro, ma con un più accentuato intento di visualizzazione e localizzazione degli eventi. "Le illustrazioni, soprattutto dei paesaggi, rispondono alla volontà di utilizzare diverse prospettive estetiche (disegni, poesie, canzoni)..." [81]

Accanto all'intento di "visualizzazione" del mondo le mappe del Lord sì presentano dunque correlate alle scansioni del tessuto narrativo. Abbiamo parlato di "mappe" perchè, è bene precisarlo, esiste una profonda differenza nel modo in cui viene strutturato il rapporto mappa/romanzo nell'edizione originale inglese rispetto all'edizione italiana (specie in quella in un solo volume a cui abbiamo fatto riferimento durante la nostra analisi).

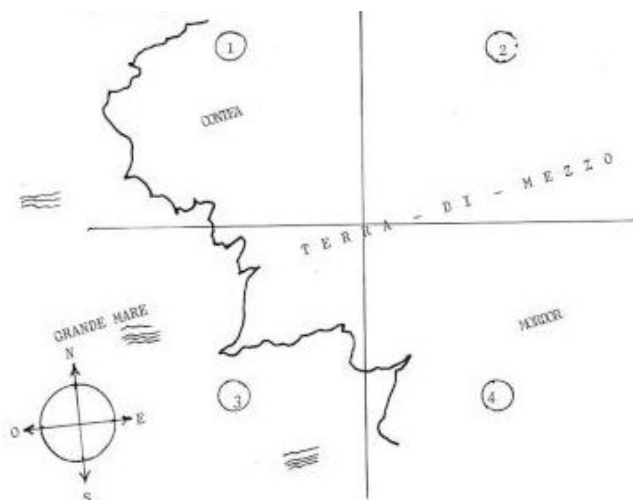
La differenza consiste in un diverso rapporto quantitativo e qualitativo là dove nelle edizioni inglesi le mappe sono in numero di Sette rispetto all'unica, (presente fuori testo, allegata al volume) dell'edizione Rusconi (dove la mappa, tra l'altro non è quella originale).

Di queste sette mappe delle edizioni Allen & Unwin [82], la prima, posta ancor prima del prologo, raffigura una visione globale della Terra-di-mezzo. Delle successive, quattro suddividono lo spazio ìn quattro rispettive porzioni, suddivise dai due assi ortogonali di cui ci siamo serviti nel descrivere l'organizzazione semantica del mondo di Tolkien.

La ripartizione cartografica dell'edizione originale conferma questa suddivisione da noi individuata e traccia una spartizione spaziale di questo tipo:

---

[81] Palusci, 0. , John R.R. Tolkien, op. cit., p. 86

[82] Ci riferiamo in particolare all'edizione in un solo volune: Tolkien, J.R.R. , The Lord of the Rings, London, Allen € Unwin, 1968

Le ultime due mappe non sono che ingrandimenti in scala delle zone Nord-ovest (riquadro n°1) e Sud-est (riquadro n°4) ovvero, rispettivamente,della Contea e dei territori di Mordor e di Gondor. Anche in questo caso la selezione topologica operata dalle mappe rispecchia l'organizzazione semantico-spaziale individuata, sottolineando come punti polari della Terra-di-mezzo i due luoghi della Contea e di Mordor, contrapponendo paradigmaticamente la zona di Nord-ovest a quella di Sud-est.

Ora, ciò che rende differente (e notevole) la diversa organizzazione del rapporto fra mappa e testo narrativo nelle due edizioni, inglese e italiana, non è solo la diversa composizione dello spazio cartografato (che nell'edizione inglese rivela una selezione di tipo paradigmatico) ma è soprattutto la combinazione sintagmatica con cui l'edizione inglese dispone all'interno del testo le sette mappe sopra descritte.

Ognuna di queste infatti è disposta in correlazione alla segmentazione del testo narrativo secondo le seguenti combinazioni:

Prefazione = Mappa generale (Terra-di-mezzo)
Prologo = Mappa particolare (Contea)
Libro Primo = Mappa Nord-ovest (quadro n° 1)
Libro Secondo = Mappa Nord-est (quadro n° 2)
Libro Terzo = Mappa Sud-ovest (quadro n° 3)
Libro Quarto = Mappa Sud-est (quadro n° 4)
Libro Quinto = Mappa particolare(Mordor-Gondor)

Come si può notare ogni mappa è correlata sintagmaticamente ad un segmento particolare della struttura narrativa, ne risulta essere parte integrante, ne sottolinea il disegno e ne connota spazialmente il senso.

Non solo: a ben vedere i quattro riquadri in cui la mappa generale della Terra-di-mezzo viene scomposta oltre a corrispondere alle vicende narrate nei primi quattro Libri, corrispondono altresì ai primi quattro movimenti individuati dall'analisi funzionale nel primo capitolo della prima parte di questa tesi (cfr. p.38), che sono anche i quattro movimenti principali nella struttura del Lord (là dove il quinto movimento non rappresenta che una coda aggiuntiva).

La mappa risulta quindi essere una chiave interpretativa nella scomposizione paradigmatica e nella combinazione sintagmatica dello spazio, uno strumento di lettura del testo correlato al testo stesso, e ciò si nota con evidenza nella particolare disposizione intertestuale delle carte nell'edizione inglese.

Questa connotazione paradigmatica e sintagmatica dello Spazio testuale rende la mappa simile alla scacchiera di un gioco, e assimila al gioco la lettura del testo, là dove ogni gioco non è mai altro se non la costituzione di un mondo possibile e di quelle regole che lo rendono tale. Non è dunque un caso che il Lord sia potuto diventare il prototipo letterario per un'intera "generazione" di giochi (pensiamo al popolare Dungeon & Dragons) e in tempi più recenti a tutta una serie di libri-games, di libri-gioco in cui la costituzione rigida di un mondo possibile e delle sue regole permette al lettore di poter giocare sopra il testo, come sopra una mappa a scacchiera. Anche in questi casi la struttura narrativa risulta essere secondaria (costituita da tutti i possibili esiti narrativi) rispetto alla costruzione spaziale e assiologica del mondo di riferimento. Il romanzo e la mappa si confondono nel rispecchiarsi reciprocamente, fino a coincidere in un unico testo, nell'unica immagine di un mondo secondario, reale e immaginario come un gioco.

CONCLUSIONI

Una volta conclusa l'analisi delle strutture narrative e dei modelli spaziali del singolo testo esaminato dovremo considerare i risultati astraendoli dal loro esclusivo riferimento al testo e indicandoli come sintomatici di tematiche e di questioni più generali.

Da un punto di vista semiologico infatti l'analisi di un singolo testo deve essere considerata significativa qualora il testo venga preso in esame non come un semplice oggetto campione ma come un vero e proprio oggetto modello. Sotto questo punto di vista si possono individuare diversi elementi che fanno di un testo quale il Lord un modello letterario, e della sua analisi un'indagine che oltrepassa i limiti di quel particolare oggetto.

Parafrasando una massima di T.S. Eliot, vi sono alcuni testi letterari in grado di ricostruire alle loro spalle una tradizione composta da altri testi, diventando così essi stessi modelli di paragone in questa operazione di recupero.

Nel capitolo introduttivo abbiamo già accennato all'elaborato meccanismo filologico ed estetico da cui proviene il Lord, ma il suo successo ha contribuito a riportare alla luce un genere letterario particolare, il romance, e di rilanciare la sua fortuna nella seconda metà del nostro secolo.

Come ha giustamente indicato Northrop Frye: "il successo del libro di Tolkien ha aiutato a mostrare che la tradizione che i aveva dietro di sè era, se non la 'grande tradizione' non di meno 'una tradizione'." [83]

In questo senso il Lord riprende una tradizione minore, quella del romance tardo-romantico (George Mc Donald, William Morris) e la pone accanto alla grande tradizione del quest romance medievale (che va da Chretien de Troyes a Thomas Malory).

Dalla tradizione recente assorbe il gusto per l'idilliaco, per un mondo secondario utopico e fiabesco, per un medioevo idealizzato e vagheggiato da tanto romanticismo (un medioevo "artistico" che tente volte nella storia dell'Occidente si è sovrapposto a quello storico).

Ma dalla tradizione antica riprende il tema del viaggio, del pellegrinaggio, della quest, della Cerca del Graal all'interno di un mondo distopico che tanto somiglia alla terra di Mordor, a quella stessa Waste Land ripresa in modo allegorico dal medesimo T.S. Eliot.

Sono questi, temi che il romance medievale recupera dal mito, ritualizzandoli letterariamente, e non è un caso se sia Eliot che Tolkien riconoscono il loro debito nei confronti di un 'opera del 1920, From Ritual to Romance, di J. Weston [84].

La storia del romance è senza dubbio la storia di un continua ri-creazione, di una continua riscrittura della materia che la Weston individua in una preesistente mitologia. Come abbiamo visto nel capitolo introduttivo Tolkien tenta di invertire questo processo, di dare forma ad una mitologia secondaria, ad una sub-creazione riguardante un mondo mitico, secondario, possibile.

---

[83] Frye, N. The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance, Cambridge,Harvard University Press, 1976, (tr.it. La scrittura secolare, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 71)

[84] Weston, J., From Ritual to Romance, Cambridge, Cambridge University Press, 1920

Nel Lord, come in tutto il romance, prevale la costruzione del Mondo, la schematizzazione assiologica dello spazio, sul disegno lineare causale della storia e del tempo.

E' la costruzione di un mondo possibile la posta in gioco, la costruzione di uno spazio immaginario e reale insieme, secondario, su cui innestare la struttura narrativa. Utopia e Distopia sono le due categorie portanti di questa struttura, categorie forti, che pongono lo schema della fabula in secondo piano.

Ecco una ragione per cui l'analisi narratologica del romance e, nel nostro caso, del Lord, riserva grandi sorprese sul piano della struttura narrativa: la struttura a interlace che molti critici hanno giustamente indicato come tipica del romance [85] (un po' meno giustamente è stata tirata in ballo a proposito del Lord) sembra essere una anti-struttura per eccellenza, priva com'è di ogni nesso causale e temporale che permetta la ricostruzione di una fabula compiuta, ed è resa possibile da una costruzione topologica 'forte' del mondo narrato.

E' questa costruzione di un mondo possibile che rende possibile la struttura "ciclica" dell'epos. Tolkien allestisce una straordinaria scena, la Terra-di-mezzo, la organizza assiologicamente, da una parte i topos idilliaci della Contea, di Gran Burrone, di Lothlorien, dall'altra il deserto distopico di Mordor con l'Ombra che dalla Torre Oscura minaccia di coprire la Terra intera.

Sappiamo, fin dalle prime pagine quali sono lo scopo e la meta del viaggio, della quest, della "cerca" di Frodo: non sono i nessi causali della fabula che ci spingono a proseguire nel viaggio della lettura: la struttura 'ribaltata', ‘negativa’ che la nostra analisi ha individuato come tipica del Lord non avrebbe il modo di sorreggere l'intera impalcatura dell'opera se non fosse fondata e sostenuta dalla struttura 'forte' del modello spaziale. Su questo allestimento assiologico-spaziale la struttura narrativa può permettersi di ribaltare ogni modello canonico, come abbiamo notato fin dalla preliminare comparazione con i modelli narrativi tipici della fiaba individuati da Propp.

E per certi aspetti sembra capovolgere persino le strutture individuate come tipiche del racconto mitico da A.J. Greimas (e ciò risulta essere particolarmente evidente quando si pensa allo status dell'Anello: non oggetto di valore ma di contraddittorio disvalore).

Il testo analizzato diventa in questo caso laboratorio dove porre criticamente a confronto i diversi strumenti di indagine. Sì pensi a come l'accostamento tra la struttura della fiaba e quella del racconto mitico operata da Greimas sia stata criticata da E. M. Meletinskij proprio sul piano della diversa consistenza della struttura.

Secondo Meletinskij la struttura narrativa del mito si distinguerebbe da quella della fiaba per un suo minore rispetto delle "restrizioni strutturali". [86]

In questo senso la struttura 'negativa' del Lord ricorderebbe, secondo il sovietico, quella dei "miti-fiaba" primitivi", là dove:

"L'azione può cominciare con una perdita o con un'acquisizione. Tutto l'andamento della narrazione si conclude il più delle volte con un'acquisizione ma, in linea di massima, può finire anche con una perdita.(...) Gli oggetti "mitici e fiabeschi delle ricerche e della lotta degli eroì sì presentano di

---

[85] Vinaver, E.,The Rise of Romance, Oxford, Clarendon Press, 1971 (tr. it. Il tessuto del racconto. Il romance nella cultura medievale, Bologna, Il Mulino, 1988)

[86] Meletinskij, E.M.,La struttura della fiaba, op. cit., p. 58

regola nel loro valore assoluti e non costituiscono esclusivamente un mezzo per l'acquisizione di altri valori." [87]

L'oggetto magico della fiaba di magia studiata da Propp è in questo senso un oggetto-funzione, mentre l'oggetto mitico (l'Anello) non lo è necessariamente o non lo è affatto.
Quando il suo valore assoluto è negativo solo la sua distruzione può portare alla distruzione di quel valore negativo correlato. La predisposta organizzazione assiologica del mondo fissa l'ordine gerarchico dei valori nei topos, negli oggetti, nei personaggi. Così come nel mito, anche nel romance prevale l'essere sul fare, e la soluzione dell'intrigo non può che essere governata dal fato, dal destino del mondo, piuttosto che dall'azione, dalla forza, dal potere di cui i personaggi sono investiti.

Solo in un simile mondo è possibile raggiungere la vittoria attraverso la rinuncia.
La vittoria sul Male avviene non già tramite la guerra santa, bensì grazie al viaggio, al pellegrinaggio verso la Terra Desolata, attraverso la discesa agli inferi.

Ed è peculiare dell'organizzazione spaziale del romance questa separazione tra mondo e antimondo, superata dal viaggio della quest e dalla rinuncia rigeneratrice; citiamo ancora Frye, quando nota come nel romance "...eroi e malvagi esistono primariamente per simboleggiare un contrasto fra due mondi, l'uno al di sopra dell'esperienza, l'altro al di sotto di quella. Vi è un primo mondo associato con la felicità, la sicurezza e la pace (...) l'altro è un mondo di avventure eccitanti, ma avventure che implicano separazione, solitudine umiliazione dolore e la minaccia di altro dolore." [88]

Questo viaggio "dal pericolo verso il pericolo", così simile ad un rito di passaggio, è un viaggio negativamente eroico, volto alla rinuncia, tema dominante nel mito della rinuncia all'anello: "...tema dominante nella storia narrata da Wagner e nuovamente narrata da Tolkien, di un anello rubato che deve essere restituito, un ritorno che giunge alla sua ricreazione con un atto negativamente creativo, una cancellazione completa di un'azione sbagliata." [89]

Emerge come il romance medievale (e non diversamente il Lord) intrecci all'interno della sua struttura tematiche e motivi di differente origini, pagani e cristiani. Abbiamo già fatto questa considerazione descrivendo le due differenti concezioni spaziali presenti nel Lord, quella orizzontale e quella verticale, a loro volta tripartite in uno spazio mediano e due spazi esterni contrapposti assiologicamente.

Questa commistione di motivi non è semplicemente tematica, essa sembra essere profondame strutturale: sono due modelli distinti che si intrecciano.

Il primo è di tipo spaziale assiologico e corrisponde pienamente ai modelli individuati nella seconda parte della tesi. E' un modello a forma di croce, ortogonale, che suddivide lo spazio del mondo in modo rigoroso.

Il secondo è di tipo temporale-narrativo e corrisponde fedelmente alle strutture individuate nella prima parte: è un modello circolare, ciclico, che corrisponde al tempo ciclico della quest.

---

[87] Ibid., p. 58
[88] Frye, N.,La scrittura secolare, op. cit. p. 75
[89] Ibid.,p. 90

In questo secondo modello le due strutture circolari, assiologicamente contrapposte, si intrecciano dando origine ad una spirale, a due quest, a due ricerche opposte, quella del male e quella del bene. In questa spirale SÌ inseguono i due programmi narrativi, quelli che ancora Frye definisce "di forza e di froda" [90]: il possibile programma narrativo della soluzione di forza (lo scontro bellico) contrapposto al segreto programma narrativo della soluzione d'astuzia, di frode. Il nome di Frodo, seppur derivato dalla tradizione anglosassone, conferma questa lettura, che va però integrata da una seconda, che vede la Storia in balia del Fato, succube di una predestinazione nell'evoluzione-involuzione del Mondo.

Sulla mappa del mondo (rigida e delineata, a forma di croce) si disegna la spirale ciclica del tempo, che precipita e si esaurisce, proprio come l'Anello, nel baratro del Fato.

Si chiude così il cerchio attorno a quel mondo, che rimane così sospeso, incorniciato e inanellato dalla struttura narrativa della storia, come fissato nella sua esistenza immaginaria per il solo fatto di essere stato raccontato, per il solo fatto di poter essere ancora letto e immaginato. Il testo stesso ne diventa la cornice, (e ciò persino nell'aspetto e nella consistenza fisica del volume), ne diventa il semplice contenitore.

La nostra ricerca ha voluto (e saputo) indagare sui modelli e sulle strutture di questo contenitore, là dove, forse, la vera capacità evocativa, la verà facoltà mitopoietica di dare vita immediata al mondo della Terra-di-mezzo risiede nel livello discorsivo e descrittivo, nella magia di un certo linguaggio (degli svariati linguaggi), nella peculiarità di un certo stile, in cui risiede quella differenza, quella singolarità, che contraddistingue e individua ogni testo letterario e artistico.

Tuttavia, se è forse vero che l'idioletto del testo, la sua particolarità stilistica ed espressiva,ne fondano la differenza e risultano determinanti nella fondazione della realtà di un mondo immaginario, ciò non toglie che proprio sulla consistenza delle strutture narrative e soprattutto dei modelli spaziali si fondano quei codici che rendono possibile il manifestarsi di un certo stile, di un particolare tipo di discorso.

La nostra tesi ha cercato di comprendere la morfologia e la sintassi di questi codici, seppure nello spazio limitato di un singolo esperimento, di una singola analisi.

La consapevolezza è di non aver potuto esaurire tutti gli aspetti e tutte le questioni sollevate, nè di aver voluto o potuto affrontare criticamente un'esaustiva analisi dell'opera; una consapevolezza che nasce fin dalla premessa, nel momento in cui questa ricerca attorno alle strutture di un mondo possibile letterario ha voluto essere, prima di tutto, una ricerca sul mondo possibile delle strutture narrative e dei modelli spaziali, là dove il singolo testo preso in analisi non ha rappresentato l'oggetto di ricerca, ma semplicemente lo spazio, il mondo in cui abbiamo scelto di svolgere la nostra indagine i critica, la nostra "Cerca".

---

[90] Ibid. ,p. 79

APPENDICE

§ 1 TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI DELLE FUNZIONI [91]

i Situazione iniziale
e Allontanamento
k Divieto o ordine
q Infrazione o esecuzione dell'ordine
Vv Investigazione
W Delazione
j Tranello
y Connivenza
X Danneggiamento
Xx Mancanza
Y Mediazione
W Reazione
Î Partenza
D Funzione del donatore
E Prova (reazione dell'eroe)
Z Conseguimento del mezzo
R Trasferimento
L Lotta
M Marchiatura
V Vittoria
Rm Rimozione
f Ritorno
P Persecuzione
S Salvataggio
o Arrivo in incognito
F Pretese infondate
C Compito difficile
A Adempimento
I Identificazione
Sm Smascheramento
T Trasfigurazione
Pu Punizione
N Nozze
n Altre forme di ricompensa
O Forme oscure o estranee
< Separazione
S Trasmissione di un segno di riconoscimento
mot. Motivazioni
pos. Risultato positivo di una funzione
neg. Risultato negativo di una funzione
contr. Reazione contraria del donatore
$ Elementi di raccordo
ΞTriplicazione

---

[91] Le abbreviazioni si riferiscono, come già abbiamo ricordato, a quelle adottate nell'edizione Einaudi di: Propp, V. Ja Morfologija skazki,Leningrad, Academia, 1928, (tr. it. Morfologia della fiaba, Torino, Einaudi, 1966, pp. 152-157)

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI JOHN R.R. TOLKIEN

Romanzi:

The Hobbit, London, Allen & Unwin, 1937, (tr. it. di E. Jeronimidis Conte, Lo Hobbit, Milano, Adelphi, 1973)

The Fellowship of the Ring: being the first part of The Lord of the Rings, London, Allen & Unwin, 1954, (tr. it. di V. Alliata di Villafranca La Compagnia dell'Anello: prima parte de Il Signore degli Anelli, Milano, Rusconi, 1970)

The Two Towers: Being the second part of The Lord of the Rings, London, Allen & Unwin, 1955, (tr. it. di V. Alliata di Villafranca Le due Torri: seconda parte de Il Signore degli Anelli, Milano, Rusconi, 1970)

The Return of the King: being the third part of The Lord of the Rings, London, Allen & Unwin 1955, (tr.it. di V. Alliata di Villafranca Il ritorno del Re: terza parte de Il Signore degli Anelli, Milano, Rusconi, 1970)

The Lord of the Rings, (edizione "Paperback" in un solo volume), London, Allen & Unwin, 1963, (tr. it. di V. Alliata di Villafranca Il Signore degli Anelli, edizione in un solo volume, Milano, Rusconi, 1977)

The Silmarillion,(edizione curata da C. Tolkien) London, Allen & Unwin, 1977, (tr.it. di F. Saba Sardi Il Silmarillion, Milano, Rusconi, 1978)

Racconti:

"Leaf by Niggle", in The Dublin Review, 432, Gen. 1945, pp. 46-61, successiva edizione in Tree and Leaf, London, Allen & Unvin, 1964, (tr.it. di F. Saba Sardi " 'Foglia' di Niggle", in Albero e Foglia, Milano, Rusconi, 1976)

Farmer Giles of Ham, London, Allen & Unvin, 1949, (tr.it. di C. Pennati, Il cacciatore di draghi ovverosia Giles l'agricoltore di Ham, Torino, Einaudi, 1975)

"The homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son", in Essays and studies by members of the English Association, New Series, Volume VI, 1953, pp. 1-18, London , John Murray, successiva edizione in Tree and Leaf, London, Allen & Unwin, 1964, (tr.it. di F. Saba Sardi "Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm", in Albero e Foglia, Milano Rusconi, 1976)

Smith of Wotton Major, London, Allen & Unvin, 1967, (tr. it. di F. Saba Sardi, "Fabbro di Wotton Major" in Albero e Foglia, Milano, Rusconi, 1976)

The Father Christmas Letters,(a cura di Baille Tolkien), London, Allen & Unwin, 1976, (tr. it. di F. Saba Sardi,Le lettere di Babbo Natale, Milano, Rusconi, 1984)

Unfinished Tales, (a cura di Christopher Tolkien) London, Allen & Unwin, 1980, (tr. it. di F. Saba

Sardi, Racconti incompiuti, Milano, Rusconi, 1981)
Mr. Bliss, London, Allen & Unwin, 1982, (tr. it. di F. Saba Sardi, Mr. Bliss, Milano, Rusconi, 1984)

The Book of the Lost Tales, London, Allen& Unwin, 1933 (tr. it. di C. Pieruccini, in due volumi separati: Racconti ritrovati, Milano, Rusconi, 1936 e Racconti perduti, Milano, Rusconi, 1987)

Produzione in versi:

Songs for the Philologist, London, Department of English at University college, 1936
"The Lay of Atrou and Itrun", The Welsh Review, Vol. IV, n° 4, Dic. 1945, pp. 254-266
"Imram", Time and Tide, 3 dic. 1955, p. 1561

The adventures of Tom Bombadil and other verses from the Red Book, London, Allen & Unwin, 1962, (tr. it. di B. Pitzorno e M.T. Vignoli, Le avventure di Tom Bombadil, Milano, Rusconi, 1978)

Opere saggistiche e principali edizioni critiche:

A Middle English Vocabulary, Oxford, Clarendon Press, 1922
Sir Gawain and the Green Knight, (edizione critica in collaborazione con E.V. Gordon), Oxford, Clarendon Press, 1925

"Chaucer as a Philologist: The reeve's Tale", Transaction of the Philological Society, 1934, pp. 1-70, London, David Nutt "Beowulf: The monster and the Critics", Proceedings of the British Academy, 22, 1936, pp. 254-95, London, Oxford University Press, 1937

"On Fairy Stories", Essays Presented to Charles Williams, (a cura di C. S. Lewis), London, Oxford University Press, 1963 (tr. it di F. Saba Sardi, "Sulle Fiabe", in Albero e Foglia, Milano , Rusconi, 1976)

"English and Welsh", in Angles and Britons: O'Donnel Lectures, Cardiff, University of Wales press, 1963

Tree and Leaf, London, Allen & Unwin, 1964, (contiene il saggio "On Fairy-Stories" e 1 racconti "Leaf by Niggle", Smith of Wootton Major" e "The Homecoming of Beorhthnot Beorhthelm 's Son"), (tr. it; di F. Saba Sardi, Albero e foglia, Milano, Rusconi, 1976)

The Monster and the Critics an Other Essays, (a cura di CHristopher Tolkien), London, Allen & Unwin, 1983

Materiali autobiografici:

The Letters of J.R.R. Tolkien, (a cura di H. Carpenter), London, Allen & Unwin, 1981

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU JOHN R.R. TOLKIEN

Carpenter, Humphrey J.R.R. Tolkien. A Biography, London, Allen & Unwin, 1977

Carpenter, Humphrey The Inklings, (C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien and Their Friends), London, Allen & Unwin, 1978

Carter, Lin A Look Behind the Lord of the Rings, New York, Ballantine, 1969

Chance Nitzsche, Jane Tolkien's .Art, London, Macmillan, 1979

Epstein, E. L. "The Novel of J.R.R. Tolkien and the Ethnology of Medieval Christendom", Philological Quarterly Vol. XLVIII, n° 4, ott. 1969, pp. 517-22

Evans, Robley J.R.R. Tolkien, New York, Warner Books, 1972

Foster, Robert The complete guide to Middle-Earth, London, Unwin Paperbacks, 1978

Grotta Kurska, Daniel J.R.R. Tolkien Architect of Middle-Earth. A Biography, Philadelphia, Running Press, 1976

Helms, Randel Myth, Magic and Meaning in Tolkien's World, London, Thames and Hudson, 1974

Isaacs, Neil e Zimbardo, Rose A. (a cura di) Tolkien and the Critics. Essays on J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings,Notre Dame, Indiana University of Notre Dame Press, 1968

Jones, Diana W. "The Shape of the Narrative in The Lord of the Rings", in AA.VV. (a cura di R. Giddings), This Far Land, London, Vision Press, 1983

Lodigiani, Emilia Invito alla lettura di J.R.R.Tolkien Milano, Mursia, 1982

Kilby, Clyde S. Tolkien and the Silmarillion, Wheaton, Illinois, Harold Shaw Publishers, 1976

Kocher, Paul H. Master of Middle Farth. The Achievement of J.R.R. Tolkien, Boston, Houghton Mifflin, 1972

Manlove, C. N. "J.R.R. Tolkien (1892-1973) and 'The Lord of the Rings! ", in Manlove, C. N. Modern Fantasy. Five studies, Cambridge, Cambridge University Press, 1975

Noel, Ruth S. The Mytology of Tolkien's Middle-Earth, London Thames and Hudson, 1977, (tr. it. La mitologia di Tolkien, Milano, Rusconi, 1984)

O'Neil, Timothy R. The individuated Hobbit.(Jung, Tolkien and the Archetypes of Middle-Earth), London, Thames and Hudson, 1980

Otty, Nick "The structuralist's Guide to Middle-Earth" in AA.VV. (a cura di R. Giddings) This Far Land, London, Vision Press, 1983

Palusci, Oriana John R.R. Tolkien, Firenze, La Nuova Italia, 1982

"Dalla 'Middle-Earth ai ’Mass-Media': Lungo viaggio della cultura Fantasy", in AA.VV. Letteratura e seduzione e discourse analysis, atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Anglistica, Pavia, ottobre 1983, Schena Editore

Petty, Anne C. One Ring to Bind Them All: Tolkien's Mithology, Alabama, University of Alabama Press, 1979

Ready, William The Tolkien Relation, New York, Warner Books, 1969

Sale, Roger "England's Parnassus: C.S. Lewis, Charles Williams and J.R.R. Tolkien"
The Hudson Review, Vol XVII, Summer 1964, p. 203-225

Modern Heroism: Essays on D.H. Laurence, William Empson and J.R.R. Tolkien, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1973

Shippey, T.A. The Road to Middle-Farth, London, Allen & Unwin, 1982

Strachey, Barbara Journeys of Frodo, London, Allen & Unwin, 1982, (tr. it. I viaggi di Frodo. Un atlante di J.R.R. Tolkien, Milano, Rusconi, 1982)

Tyler, T.E.A. The Tolkien Companion, ‘. London, MacMillan, 1976

Zolla, Elémire "Introduzione" in Tolkien, J.R.R. Il Signore degli Anelli, Milano, Rusconi, 1977

BIBLIOGRAFIA DEGLI STRUMENTI CRITICI

Appiano Caprettini, Ave

Mondo e Antimondo. Il sacro e il mostro in un corpus tardo-medievale, Torino, Giappichelli, 1983

Avalle, D'Arco Silvio

Corso di semiologia dei testi letterari, Torino, Giappichelli, 1972

L'ontologia del segno in Saussure, Torino, Giappichelli, 1972

Modelli semiologici nella Commedia di Dante, Milano, Bompiani, 1975

La cultura nella tradizione russa del XIX e del XX secolo, Torino, 1980

Bachelard, Gaston

La poetique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, (tr. it. La poetica dello spazio, Bari, Dedalo, 1975)

Bachtin, Michail

Voprosy literatury i estetiki,Izdatelstvo, Chudozestvennaja literatura, 1975 (tr. it. Estetica e Romanzo, Torino, Einaudi, 1979)

Barthes, Roland

Elements de semiologie, Paris Seuil, 1964, (tr. it. Elementi di semiologia, Torino, Einaudi, il 1966)

"Introduction a l'analyse structurale du recit", Communications, n° 8, 1966, (tr. it. Introduzione al'analisi strutturale dei racconti" in AA.VV. L'analisi del racconto, Milano, Bompiani, 1969)

S/Z, Paris, Seuil, 1970, (tr.it S/Z, Torino, Einaudi, 1973)

Bottiroli, Giovanni

"La mappa e lo specchio. Preliminari a una definizione delle immagini" in AA.VV. Immagini e modelli, Torino, Facoltà Umanistiche,1985)

Bremond, Claude

Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, (tr. it. Logica del racconto, Milano, Bompiani, 1977)

Campbell, Joseph

The Hero with a Thousand Faces, New York, Pantheon Books 1949 (tr. it. L'eroe dai mille volti, Milano, Feltrinelli, 1958)

Caprettini, Gian Paolo

San Francesco, il lupo, i segni, Torino, Einaudi, 1974

Aspetti della semiotica, Torino, Einaudi, 1980

Caprettini, Gian Paolo e Corno, Dario

Forme narrative e modelli spaziali, Torino, Giappichelli, 1981

Caprettini, Gian Paolo e Ferraro, Guido

’"Mythos/Logos", in Enciclopedia, vol. XV, Torino, Einaudi, 1982

Caprettini, Gian Paolo

Dialogo e tradizione. Note sulle dinamiche testuali, Torino, Giappichelli, 1983

"L'immagine e l'informazione visiva. Prospettive semiotiche" in AA.VV. Immagini e modelli, Torino, Facoltà Umanistiche, 1985

Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto, Torino, Il Segnalibro, 1986

Ceserani, Remo

La narrazione fantastica, Pisa, Nistri Lischi, 1983

Corno, Dario Le strutture e lo spazio, Torino, Giappichelli, 1978

"Fiaba", in Enciclopedia, Vol. VI, Torino, Einaudi, 1979

Corno, Dario (a cura di)

Il testo letterario, Torino, Giappichelli, 1984

Corti, Maria

Principi della comunicazione letteraria, Milano, Bompiani, 1976

Ducrot, Osvald e Todorov, Tzvetan

Dictionnaire encyclopedique des sciences de language, Paris, Suil, 1972, (tr. it. Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio, Milano, Isedi, 1972)

Eco, Umberto

"Le strutture narrative in Fleming", in AA.VV. L'analisi del racconto, Milano, Bompiani, 1969

Trattato di semiotica generale, Milano, Bompiani, 1975

Il superuomo di massa, Milano, Cooperativa scrittori, 1976

Lector in fabula, Milano, Bompiani, 1979
"Postille a ‘Il nome della rosa!'", Alfabeta, n° 49, giu. 1983

Sugli specchi, Milano, Bompiani, 1985

Ferrari Bravo, Donatella

"Per una storia dell'analisi struttural del racconto" in Meletinskij, E. M. La struttura della fiaba, Palermo, Sellerio, 1977

Ferraro, Guido

Per una semiotica del Folklore, Torino, Giappichelli, 1978

Il linguaggio del mito, Milano, Feltrinelli, 1979

"Lettori possibili" in AA.VV. (a cura di D. Corno) Il testo letterario, Torino, Giappichelli, 1984

"La comprensione dei testi. Appunti per la costruzione di una teoria semiotica" in AA.VV. Immagini e modelli, Torino, Facoltà Umanistiche, 1985

Frye, Northrop

The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance, Cambridge, Harvard University Press, 1976, (tr. it. La scrittura secolare, Bologna, il Mulino, 1978

Greimas, Algirdas Julien

Semantique structurale. Recherche dé methode, Paris, Larousse, 1966, (tr. it. Semantica strutturale, Milano, Rizzoli, 1969)

"Elements pour une theorie de l'interpretation du récit mitique" Communication, n° 8, 1966, (tr. it. "Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico", in AA.VV. L'analisi del racconto, Milano, Bompiani, 1969)

Greimas, Algirdas Julien

Du sense, Paris, Seuil, 1970, (tr. it. Del senso, Milano, Bompiani 1974)

Maupassant. La semiotique du texte, Paris, Seuil, 1976

Greimas, A.J. e Courtes, Joseph

Semiotique. Dictionnaire raisonnè de la theorie du language, Paris, Hachette, 1979

Greimas, Algirdas Julien

Du sense II. Essais Semiotique,Paris, Seuil, 1983, (tr. it. Del senso II. Narrativa, modalità, passioni, Milano, Bompiani, 1985)

Gurevic, Aron

Kategorii srednevekovoj kulturi, Moskva, Izdatel'stvo "iskusstvo", 1972, (tr. it. Le categorie della cultura medievale, Torino, Finaudi, 1983)

Hamon, Philippe

Poetique du recit, Paris, Seuil, 1977, (tr.it. Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo, Parma, Pratiche, 1977)

Hjelmslev, Louis

Omkring sprogteoriens grundlaeggelse Kobenhavn, Munskgard, 1943, (tr.it. I fondamenti della teoria del linguaggio, Einaudi, Torino, 1968)

Lévi Strauss, Claude

"La structure et la forme", Cahiers de l'institut de science economique appliquée, Serie M, n° 7, 1960, (tr. it. in Propp,V Morfologia della fiaba, Torino, Einaudi, 1966)

Le cru et le cuit, Paris, Plon, 1964, (tr. it. Il cotto e il crudo, Milano, Il Saggiatore, 1970)

Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, (tr. it. Antropologia strutturale, Milano, Il Saggiatore, 1966)

Lotman, Juri

Struktura chudozestvannogo teksta, Moskva, Iskustvo, 1970, (tr. it. La struttura del testo poetico, Milano, Mursia, 1972)

Lotman, Juri e Uspenskij, Boris A.

"Mif imja Kul'tura" in Trudy po znakovym sistemam, VI, 1973, (tr. it. Semiotica e cultura, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975)

Serie di articoli tratti da Trudy po znakovym sistemam, Tartu (tr.it. Tipologia della cultura, Milano, Bompiani, 1975)

Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura,(raccolta di articoli e di contributi originali), Bari, Laterza, 1980)

Magli, Patrizia e Pozzato, Maria Pia

"Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas" în Greimas, A. J. , Del senso II. Narrativa, modalità, passioni, Milano, Bompiani, 1985

Marrone, Gianfranco

Sei autori in cerca del personaggio, Torino, Centro Scientifico Torinese, 1986

Meletinskij, Eleasar M.

Problemy strukturnogo opisanija volsebnoj skazki, Tartu, 1969, (tr.it. La struttura della fiaba, Palermo, Sellerio, 1977)

Mincu, Marin

I mondi sovrapposti. La modellizzazione spaziale nella fiaba rumena, Torino, Giappichelli, 1978

Prince, Gerald

Narratology. The Form and the functioning of narrative. Berlin, Walter de Gruytier and Co., 1982, (tr.it. Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa. Parma, Pratiche, 1984)

Propp, Vladimir Ja.

Morfologija skazki, Leningrad, Academia, 1928, (tr. inglese, Morphology of the Folktale, Blooming ton, Mouton, 1958; tr. it. Morfologia della fiaba, Torino, Einaudi, 1966)

Istoriceskie korni volsebnoj skazki, Leningrad, Academia 1946, (tr. it. Le radici storiche dei racconti di fate, Torino, Boringhieri, 1972)

Ricoeur, Paul

Le conflit des interpretations, Paris, Seuil, 1969, (tr.it. Il conflitto delle interpretazioni, Milano, Jaca Book, 1977)

Saussure, Ferdinand de

Course de linguistique generale, Paris, Payot, 1916, (tr. it. Corso di linguistica generale, Bari, Laterza, 1967)

Note sulle leggende germaniche, raccolte da D'Arco Silvio Avalle, Torino, Giappichelli, 1972

Segre, Cesare

Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli, Torino, Einaudi, 1974

Semiotica filologica. Testo e modelli culturali, Torino, Einaudi, 1979

Teatro e romanzo, Torino, Einaudi, 1984

Avviamento all'analisi del testo letterario, Torino, Einaudi, 1985

Tesi di Praga (AA.VV.)

Melanges Linquistiques Dedìes au Premier Congres Des Philologues Slaves, Prague, 1929, (tr.it.Tesi del circolo linguistico di Praga, Milano, Silva, 1966)

Thompson, $mith

The Folktale, Moilt, Rinehart & Wiston, 1946, (tr. it. La fiaba nella tradizione popolare, Milano, Il saggiatore, 1967)

Motif Index of Folkliterature, Bloomington, Houton, 1955-58

Todorov, Tzvetan

Grammaire du Decameron, Mouton, The Hague, 1969

Introduction a la literature fantastique, Paris, seuil, 1970, (tr. it. La letteratura fantastica, Milano, Garzanti, 198I)

Tomasevskij, Boris

Teorija literatury. Poetica, Moskva-Leningrad, 1928, (tr. it. Teoria della letteratura, Milano, Feltrinelli, 1978)

Van Gennep, Arnold

Le rites de passage, Paris, Nourry, 1909, (tr.it. I riti di passaggio, Torino, Boringhieri, 1981

Veselovskij, A. N.

Istoriceskaja poetika, Leningrad, Institut literatury Nauk SSRR, 1940, (tr.it. Poetica storica. Roma, Edizioni e/o, 1981)

Vinaver, Eugène

The Rise of Romance, Orford, Clarendon Press, 1971, (tr. it. Il tessuto del racconto. Il romance nella cultura medievale, Bologna, Il Mulino, 1988)

Weston, Jessie

From Ritual to Romance, Cambridge, Cambridge University Press, 1920

Zumthor, Paul

Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, 1972, (tr.it. Semiologia e poetica medievale, Milano, Feltrinelli, 1973)